الميثاق الوطني .. بناء هندسي

« الأسلوب » في مشروع الميثاق ينطق بأن راية العقل قد علت ، وأن رياح العلم قد هبت ، كما قال الجاحظ ، ذات يوم عن عصره .

فقد انتهى السجع ، وسقطت المترادفات التي لاتحمل معنى، ولا تستهدف غير تخدير الجماهير .. أو خداعها ، وحل محلها التزام ومسئولية بين الدولة والمواطن .

ومشروع الميثاق بناء هندسي ، أصاب قلب المشاكل ، وأوضح الحلول والمقترحات ايضاحا مكتملا مترابطا .

والترابط بين أجزاء الميثاق ترابط يشبه ترابط الأعضاء في الجسم .

بل انه ترابط فكري وفلسفي ..

فهو يربط الحاضر بالماضي ، والحاضر بالمستقبل .

ويعيد النظر في تاريخ مصر ، ويستمد منه العبر ، ويخلص الى أنه كان تاريخا وتراثا ، ويرد للشعب فضله على كل ثورة ، لأن الشعب دائما هو الأصل وهو مصدر الاشعاع .

ومشروع الميثاق يستخلص الدروس من المحن والآلام والهزائم التي مرت بنا ، ليحيل الهزيمة درسا ، والألم عبرة . والارتداد تقدما ، وأزمة الثقة أزمة نضوج واكتمال .

والميثاق يحل مشكلة الملكية بالاشتراكية . ومشكلة النفوذ بالديمقراطية .

ويحرص في الحلين معا على الانسان .

فالهدف من كل النظم السياسية والاجتماعية هو انقاذ الانسان وحمايته، اولا ، وقبل كل شيء .

وقد اعتنى مشروع الميثاق عناية خاصة بالثقافة الوطنية وحرية الكلمة . فاوضح أن التجارب الاجتماعية ملك للانسان في أي مكان ، وأن حريتنا الفكرية ترفض التعصب ، وتأبى الارهاب المعنوي ، كما ترفض الاعتصام المستبد ، وتستفيد من تجارب الآخرين وأخطائهم .

وكما تؤمن بأصالة تجربتها القومية ، تفتح النوافذ على تجارب الآخرين .

وقصة حضارة الانسان دليل ذلك .

فان أفكارا عديدة أعلنها العلماء والمثقفون والمفكرون لم تعد ملكا لأصحابها ولا حتى ملكا لأوطانهم .

انما أصبحت من حق الجميع كالحدائق العامة .

وهذا الطابع الانساني طابع واع لم يغرق المواطن في الآمال ، ولكنه حدد مسئوليته ، ورسم طريق مستقبله . واعتنى بأمانة المفكر أن يكشف التناقضات الاجتماعية الشديدة التي أصابت حياتنا عبر العصور .

فما زالت المدينة تتكبر على الريف . وما زال الريف مهيض الجناح .

ونهضتنا الجديدة لا تعتني بالمدينة على حساب الريف . أو العكس ، لأنها لا تريد أن تسير على قدم واحدة .

ان البناء الهندسي الذي رسمه الميثاق ، خلا من الزخارف والمنمقات . لأن الميثاق يعلن اخلاصه للعقل . ولأن عصر السجع قد انتهى ، بعد أن طال مداه .



كمال بهيري



عند كارل ياسبرز

بقلم : محمد فتحى الشنيطى

« كارل ياسبرز » (١) من اعلام الفلسفة المعاصرة الذين اكتملت لهم ثقافة علمية أصيلة ، اقترنت بها نظرة عميقة الى طبيعة الانسان (٢) ويتجلى فى فلسفته حرص مخلص على تحديد موقفه من مشكلات العصر التى تنبع من ذلك الصراع المحتدم بين التقدم الفذ الذى حققه العلم من ناحية ، وبين طموح الانسان الى تحقيق سعادته عن طريق الفكر والروح من ناحية أخرى ·

وقد أحب « **ياسبرز** » وطنه ألمانيا حبا صادقا نقيا ، وكان يؤمن بأن الوطنية الخالصة هى الوطنية المتفتحة التى تنطلق بصاحبها الى حب الانسانية جمعاء · فكان يرى أنه كلما استغلق الانسان فى حب وطنه انقلب نحو التعصب والتزمت ، واندفع الى الكراهية والحقد · ومن هنا نراه يشدد النكير على كل من يتخاذل دون مواجهة الأحداث العالمية المعاصرة ، ومن أجل ذلك اشتد فزعه من بطر الدعوة النازية دجاهر ببطلانها وتنبأ لها بسوء المصير ، فسامه « هتلر » العذاب واضطره الى الفرار من بلاده التى أحبها من أعماقه ·

وحين دحرت جيوش « **هتلر** » وحقت عليه الهزيمة ، وحاق الدمار بألمانيا كلها عاد « ياسبرز » فألقى محاضرته الخالدة ايذانا ببدء الدراسة فى

---

(١) أستاذ الفلسفة بجامعة بازل بسويسرة ، وهو علم من أعلام الوجودية المؤمنة ، ومن الذائدين عن كرامة الانسان ضد العسف والطغيان ، ومن الداعين الى السلام المستمد من تعمق الانسان للحياة تعمقا فكريا خالصا ، وقد سبق للمجلة أن نشرت بحثا عنه فى العدد ٤٤ ص ٣٨

(٢) يمكن أن نلاحظ فى هذا الصدد أن كلا من (**هنرى برجسون**) و (**وليم جيمس**) جمع بين الثقافة العلمية المادية والتغلغل فى أعماق الطبيعة البشرية · فأرسى الاول دعامات الفلسفة الحدسية ، ووضع الثانى الفلسفة البرجماطيية انظر فى ذلك الفصل الذى عقدناه على الفلسفة الحدسية فى كتابنا : المعرفة ط.ث. القاهرة ١٩٥٦ ، وانظر أيضا كتابنا عن (وليم جيمس) ، القاهرة ١٩٥٧ .

جامعة « **هايدلبرج** » وكان موضوعها « **مسئولية الألمان فى الحرب الأخيرة** » • وفى هذه المحاضرة كشف « ياسبرز » عن هول الذنب الذى اقترفه مواطنوه ، وعن قسوة الظروف التى دفعت بهم دفعا الى ذلك • وأهاب بهم أن ينظروا من جديد نظرة عميقة الى حياتهم ، وأن يواجهوا فى شجاعة مسئوليتهم وأن يبحثوا بحثا نزيهـا عن الأركان الأخلاقية والسياسية والقانونية لمجتمع جديد يؤمن بالضمير العالمى . فلا غرو ان يشهد الناس بعد قسوة التجارب التى طحنتهم بها الحرب العالمية الثانية ، مطلع عالم جديد لم يعد يشغلهم فيه مصير شعب بالذات أو أمة بعينها ، بل مصير الجنس البشرى بأسره • ومن المتوقع للناس الذين تتسع يوما عن يوم الدوائر التى يعيشون فيها ، أن ينمو وعيهم بأنفسهم ويدق احساسهم بخطر الدور المنوط بهم أداؤه من أجل خلق مستقبل أفضل •

ويتولى « ياسبرز » عرض الأسس الفلسفية لهذا الموقف الانسانى الأصيل ، وفى ثنايا العرض نحس حرارة الدعوة التى آلى على نفسه ان يكرس لها حياته وتستبان دعوته فيما كتب من ابحاث ، نذكر منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ **العقيدة الفلسفية ، مستقبلنا وطرافته ، الشعب والجامعة ، الروح الطليقة للجامعة ، مجال فلسفة انسانية أصيلة** •

وفى هذا البحث نعرض مقومات هذا الموقف فى فصلين ، الأول : عن الفلسفة والانسان ، والثانى عن الحرية والسلطة •

أولا : **الفلسفة والانسان**

ماهية الانسان لاحقة لوجوده ، وعلى ذلك فليس ثمة طبيعة بشرية تحدد سمات الوجود الانسانى منذ البداية • وانما الانسان باختياره بين مجموعة من الاحتمالات يثبت وجوده • والانسان من حيث هو كذلك ، حقيقة مرنة وصيرورة متصلة بحيث تغدو الزمنية علامة مميزة للوجود الانسانى • وهذه الزمنية هى التى تتيح للانسان أن يتقدم ويتطور وتمكنه من أن ينطلق ويتحرر •

ولا معنى للحديث عن عالم دون انسان ، فالعالم عالم لأن وجدان الانسان يملأ جوانبه ، وعواطف الانسان تنساب فى حناياه •

والفلسفة ليست دخيلة على الانسان فلا غنى له عن النظر والتأمل • والانسان دائب السعى الى درك الحقيقة الأصيلة باستكناه مغاليق الوجود • ومن هنا كان ثمة انشقاق قائم فى شخصيتنا بين الذات أى الأنا ، وبين الموضوع الذى نتأمل فيه• ونحن لا نكاد نتأمل فى فكرة أو خطرة أو عاطفة أو أى شىء ذاتى حتى ينقلب فى نفس اللحظة التى نتأمله فيها الى موضوع • وعلى ذلك فنحن لانستطيع أن نفكر فى أنفسنا • بل مانفكر فيه ، وما نتحدث عنه هو موضوع ، هو شىء آخر غير أنفسنا •• بيد أن ثمة رابطة تربط بين الذات والموضوع فى أعماق الشخصية • ولكن هذه الرابطة سر مغلق علينا لانستطيع الوصول اليه بوعينا • هى بمثابة الوحدة الجامعة التى تربض دائما وراء وعينا وتنقذنا فى اللحظة الحرجة من انشقاق الشخصية بين الذاتية والموضوعية •

والفلسفة حياة متجددة ، فكر متصل وتأمل لاينقطع ولن تخمد جذوة الوعى الفلسفى مادام هنالك بشر وليس غريبا أن تكون الفلسفة ، لذلك هدفا لحملات المتزمتين فى كل زمان ومكان • فقد نبذها الفكر الكنسى المستبد على أنها تبعدنا عن الله ، وبحجة أنها تغوى النفس وتربطها بالحياة الدنيا ، وانها تفسدها وتشغلها بالتوافه • وقد أخذ الفكر الديكتاتورى على الفلاسفة أنهم يحصرون أنفسهم فى مجال تفسير العالم تفسيرات متباينة بينما المطلوب منهم تعديله وكلا من الكنيسة المستبدة والديكتاتورية الغاشمة ترى فى الفلسفة خطرا عليها ، فهى تقوض النظام ، وتحفز الفكر الى الاستقلال ، وتؤلب الناس وتضللهم • أضف الى ذلك ماتفرضه الحياة الجارية من جرى وراء المنفعة القريبة ، تلك المنفعة التى تقف الفلسفة عاجزة أمامها . فنجد مثلا **((طاليس))** ، وهو يعد أقدم فلاسفة اليونان ، قد تعرض لسخرية خادمه ، اذ رأته يهوى فى بئر بينما كان يتطلع الى النجوم المنتثرة فى أرجاء السماء • فلم كان يبحث عن شىء بعيد كل البعد ، مع أنه يتعثر فيما هو ماثل مباشرة أمامه ؟

والفلسفة فى حيويتها تتمثل فى ١ ـ الدهشة ، ٢ ـ الشك ، ٣ ـ القلق :

١ ـ الدهشة تدفع الانسان الى المعرفة : فحين أندهش ، معنى هذا أننى أشعر بجهلى فأنا أبحث عن

المعرفة بغية المعرفة فى ذاتها لا لكى أرضى حاجة ملحة أو أحقق منفعة عاجلة . فالتفلسف يقظة يفلت بها الانسان من روابط الضرورة الحيوية ، وتتم هذه اليقظة حين نلقى نظرة منزهة من كل غرض ، على الأشياء ، على الأرض وفى السماء ، وحين نتساءل : ماهذا ؟ .. ومن أين أتى هذا كله ؟ .. والانسان لاينتظر أن يجلب له الجواب على هذه الأسئلة منفعة عملية ما ، بل أن ياتى مشبعا لرغبته فى المعرفة .

٢ — وحالما تهدأ دهشتى ويكف تعجبى بفضل معرفة الواقع ، يثور **الشك** . ذلك أننى ماأكادأجمع معارفى حتى أنهض لفحصها فحصا نقديا ينتفى معه اليقين فى أى شىء . فالادراكات الحسية مشروطة بأعضاء حسنا ، وهى تخدعنا ، هى على أية حال لاتلتقى مع ماهو موجود بالذات خارجنا مستقلا عن ادراكنا له ، وصور تفكيرنا تمتزج فى متناقضات لاحد لها

وحين أشك فأمامى سبيلان : اما أن أنساق وراء شهوة الانكار ، أو أبحث عن يقين يفلت بى من قبضة الشك ، ويصمد أمام كل فحص نقدى سليم ، والفلسفة الصادقة هى التى تبحث عن اليقين ، وتتخذ من الشك وسيلة لا غاية .

٣ — ووجودنا الانسانى وجود زمانى تاريخى .. فنحن نجد أنفسنا ازاء ملابسات نهائية ، أعنى مواقف حاسمة لا حيلة لنا فيها ، وهى التىتثير فينا **القلق** . والقلق هنا قلق ايجابى ملازم لحياتنا ، ضرورى لبقائنا ، أساسى لبناء مستقبلنا . ووجودى متوقف على مواجهة هذه الملابسات النهائية والتمرس بها . **هذه الملابسات المثيرة للقلق هى الموت ، والألم والصراع ، والخطأ** .

وليس الموت تجربةخاصةنجتازها ، فنحن لانعانى الموت مادمنا أحياء ، ولكن موت الآخرين حولنا يتيح لنا أن نحكم على حياتنا . والموت غاية قصوى لكل وجود تجريبى ، فحياتنا الزمانية لايمكن أن تدوم الى مالانهاية ، ومن هنا لازمنا جزع توقده ارادة الحياة التى تأبى العدم وتتابى عليه . ويشتد الجزع حين نشعر أننا لاسبيل لنا أن نؤدى رسالتنا أما من يحقق وجوده الحقيقى بأداء رسالته والمساهمة مساهمة ايجابية فى تطوير مجتمعه ، فانه لا يجد حرجا فى تقبل الموت فى رضى واطمئنان واللحاق فى هدوء بزمرة الموتى الذين عرفهم وأحبهم .

وموت الحبيب يضفى على مشكلة الموت طابعا دراميا ، وفيه يبدو الموت انفصالا وتصدعا وانكسارا بيد أن الاتصال النفسى العميق ينتصر فى النهاية على هذا الانفصال التجريبى . أما حين يقدم الانسان على التضحية بذاته من أجل مبدأ سام وغاية عليا ، ففى الموت حينئذ ايمان بما تنطوى عليه الغاية التى نموت فى سبيلها من مهابة وجلال .

وقد يكون من المتعذر علينا أن نقضى قضاء نهائيا على كل أسباب الشقاء والغريب مع ذلك أننا حتى عندما نتقبل الموت ، لانرضى أن نتقبل الألم . فالناس جميعا يرومون السعادة ، والسعادة الخالصة ضرب من المحال ، على أن تحقيق السعادة قد يفضى الى فراغ . وبينما قد يقضى الشقاء على وجودى التجريبى ، فان السعادة الخالصة قد تهدد وجودى الحقيقى . ان ادراكى لحقيقة وجودى يستلزم أخذ الحياة على سجيتها سعادة وشقاء .

والصراع شرط أساسى للحياة . فليس ثمة نشاط لايكمن فيه لون من ألوان الصراع . فكل موقف زمنى هو بالطبع صراع . اما الاحساس بالخطأ فملازم لفعاليتنا ، اذ مادمنا نعمل فنحن حتما عرضة للخطأ ونهوضنا بتبعاتنا ، وأداؤنا لواجباتنا يعرضنا للخطأ وعلى ذلك فالخطأ ليس خطيئة جاثمة على أنفاسنا .. وانما هو ظاهرة ملازمة لحريتنا .

ويتمثل الموقف الايجابى للانسان ، فى معترك الحياة الصاخب فى المشاركة وقد غدت المشاركة أو التعاطف الوجدانى والفكرى دعامة أساسية لتعزيز انسانيتنا فى هذا الزمن الذى يحدث فيه انهيار لم يسبق له مثيل . فالى يومنا هذا نلاحظ فى التاريخ روابط لانزاع عليها تربط بين الانسان وأخيه الانسان ، فى جماعات يمكن أن نحلها ثقتنا ، ومؤسسات ، وروح مشترك . بيد أن الانسان المنعزل لايزال مبقيا على عزلته .

واليوم اذا بدت ظواهر التدهور ، فهى تتمثل بوجه خاص فى أن الناس الذين يزداد عددهم يوما بعد يوم ، قد كفوا عن أن يفهم بعضهم البعض

الآخر . فهم يلتقون ، ويفترقون فى لا مبالاة ، وفى هذا تكمن المأساة •

ان الحياة البشرية تحمل فى نظرنا اليوم اهمية حاسمة : ففى استطاعتى أن أتفق مع غيرى على الحقيقة ، ومع ذلك فأنا لا أستطيع ، اذ يصطدم ايمانى بايمان مختلف • وعلى ذلك يلوح للبعض أننا مسوقون فى مكان ما الى المعركة دون أمل فى الوحدة ، ومخرجنا الوحيد هو الاذعان أو الفناء • فالتميع والسلبية المتبديان فى أولئك الذين لا عقيدة لهم ، يجعلانهم يتحدون اتحادا أعمى أو يقنعون بتحد عنيد •

وترياقنا من هذا الداء هومشاركة الفكروالوجدان ففى هذه المشاركة يدير كل منا المعركة بحب أخوى يكنه لخصمه• ويقين الموجود الصادق لا قوام له الا فى هذه المشاركة حين تواجه حرية حرية أخرى ، وتتعارضان بغض النظر عما هنالك من وحدة تجمعهما • وعلى ذلك فكل صلاتنا بأقراننا ليست الا طرقا للتقريب بيننا وبينهم • الا أن المشاركة تمثل حقيقة أخرى ففيها وحدها أكون ما أنا عليه ، وبدلا من أن أقنع بأن أعيش ، أحقق حياتى تحقيقا مليا • وان الألم الذى ينتابنا والقلق الذى يلم بنا مثارهما الافتقار الى المشاركة • فنحن فى حاجة الى مشاركة دقيقة والى معركة أخوية تجمع بين موجود حر وموجود حر آخر فى وحدة غاية فى العمق •

والخلاصة انه ليس ثمة وجود حقيقى ما لم يكن هنالك اتصال شعورى بين الذات وغيرها من الذوات، والاتصال الحقيقى لايتم فى دائرة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية فهذا اتصال تجريبى •• الاتصال الحقيقى بين حريات ، فهو لاينتم عن ضغط ولا ينجم عن قسر ، انما هو اتصال يحفظ لكل ذات طابعها ويبقى لها فرديتها ويجمعها مع الذوات الأخرى فى معركة ود ومحبة .

ان نقطة ابتدائنا سواء أكنا فى دائرة الفكر أو فى محيط الفعل هى على الدوام تلك العلاقة القائمة بين انسان وآخر ، والتى تعزز فى كل منهما حريته ،وتصون له شخصيته ، وتحفظ له عزته وكرامته •

ثانيا : **الحرية والسلطة**

لاسبيل الى تعريف الحرية ، واذا كان الانسان يلوذ بالبراهين العقلية فى اثبات الحرية ، فما ذلك الا لأنه درج على تصور كل شىء على غرار الموضوع

ان الحرية هى ذلك الجهد المبذول بحثا عنها ، **فهى متضمنة بالقوة فى صميم تساؤلنا عنها، وتساؤلى عن الحرية لايعنى أن فى ذهنى مفهوما عقليا أبحث عن مقابل له فى العالم الخارجى •**

الحرية حقيقة وجودية لا تكاد تنفصل عن الوجود الانسانى • والحرية تتمثل فى شعورنا بالمسئولية ولذلك فالطفل لايتساءل عن حريته ، انما يبدأ احساس الانسان الواعى بها حين يواجه مسئوليته ليسهم بدوره فى تشكيل الواقع الاجتماعى •

ومن هنا لانستطيع ان نتحدث عن الحرية اطلاقا بل من الأسلم أن ننظر الى الحرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالسلطة • فالحرية والسلطة وجهان لحقيقة واحدة متمثلة فى الكيان الانسانى فردا ومجتمعا • وعلى ذلك يمكننا أن ننفذ من خلال تحليل السلطة الى أعمق معنى للحرية •

ويلاحظ « ياسبرز » أن للقرن التاسع عشر دلالة عميقة فى هذا المجال • ففى ذلك القرن انتهى الكفاح فى أوروبا ضد السلطات التى يرجع عهدها الى العصور الوسطى بمنح كل فرد قدرا من الحرية لم يسبق له مثيل فى التاريخ ، ونجم عن ذلك فيما يبدو أن كثيرا من الناس لم يدركوا قيمة هذه الهبة الثمينة التى ظفروا بها فتبدد معنى الحرية فى أجزاء عديدة من أوروبا ، وكأن ما تكبدته الأجيال الماضية ثمنا لانتصار الحرية قد القى به فى زاوية النسيان • وانحرفت الحرية وغدت أقرب الى التحكم والهوى • وماكان ذلك الا لاضطراب الموازين فى فهم طبيعة السلطة وحدودها • **ومن هنا حق لنا ان نتساءل عن كيفية الاهتداء الى مصدر سلطة صحيحة فعالة •**

ان كلمة سلطة وصلت الينا من الفكر الرومانى • فكلمة Auctor اللاتينية تعنى الشخص الذى ينشىء شيئا ويرعاه وينميه ، وكلمة Auctoritas تعبر عن قوة الانشاء والرعاية والتنمية • من هنا سلطة القانون ، وسلطة عميد الأسرة ، وسلطة المعلم الممتاز .

والسلطة هى اتصال الماضى بما نحيا فيه من حاضر • اننا ولدنا فيها وعن طريقها نصل الى معرفة

أنفسنا • وعندما نشعر بحقيقتها نكون قد وقعنا تحت سطوتها • وكلما وضح لنا معنى السلطة كان ذلك دليلا على نضجنا • فنحن نطيعها فى طفولتنا ثم تظل تنمو معنا دون أن تقف عند حد ولا تفتأ طول حياتنا تكتسب دلالات أعمق •

والاعتقاد بالسلطة ارث فطرى حمله آباؤنا معهم سنين عديدة ثم نقلوه الينا ، ونحن بدورنا نحافظ عليه لنورثه أبناءنا • وقوة السلطة مستمدة من تصور الله ، وماينجم عن هذا التصور والعقيدة المرتبطة به من نتائج عملية شاملة محيطة ،واستغلاق التاريخ وايماننا بالله يدعمان السلطة بفضل وعينا بنظام معين نجد فيه مكاننا •

وليس للحرية معنى الا من حيث علاقتها بالسلطة ، ولا تكون السلطة حقيقية الا عندما تكشف عن الحرية ، والتفكير العقلى يجعلنا نفصل بين الحرية والسلطة وتتمثلهما حزبين متنافرين يطالب كل منهما بحقه • ويحتمل أن ينعقد النصر لأحدهما دون الآخر ، فاما أن تغدو الحرية مزدرية للسلطة ، واما أن تقهر السلطة الحرية •

الا ان بين السلطة والحرية نسبة تضايف ، وكل منهما أقل صدقا وأدنى صفاء وعمقا بدون الأخرى • وهما لاتتعارضان الا عندما تصير الحرية تحكما والسلطة عنفا • وبقدر ماتتسع الهوة بينهما بقدر ما تفقد كلتاهما خواصها الجوهرية. فلن يعرف الفرد واجبه اذا عاش مستسلما لاهوائه دون سلطة يخضع لها • كما أن السلطة بدون حرية تنقلب ارهابا وطغيانا •

وعلى ذلك نرى أن كل من يصير حرا على الحقيقة هو من يخضع للسلطة وكل من يطيع السلطة الحقيقية يغدو حرا •

والسلطة لاتستقيم مع العنف ، اذ يجوز أن تطاع السلطة الحاكمة الغاشمة دون أن يكون لها معذلك سلطة حقيقية ، ان السلطة فى صورتها المثالية قوية دون عنف ، باقية دون قسر . وكلما زاد القسر ضعفت ، فمقدار العنف الذى تستخدمه السلطة هو مقياس لضعفها . فالمثل الأعلى للسلطة بدون قسر يقابله ارهاب يخاو من السلطة .

ولو ارتبطت السلطة فى عالمنا بالسيطرة لكان فى هذا قضاؤها المحتوم . ان شهوة القوة تجعلنا نستغل السلطة لتحقيق أغراضنا الخاصة ، وبذلك نسلبها صحتها الذاتية • والسلطة الحقيقية تأبى استخدام القوة ، وهذا مايرمز له بتمثيل المسيح مصلوبا راضيا بالزهد التام فى القوة ، وبالعذاب والهزيمة والموت ، ونابذا لكل ماعدا الحب من صور القوة • ولكن سرعان مااستحلت سلطة الفداء المتجلية فى حب مسالم الى ايمان يلتزم حدود العقيدة • ثم سرعان ماتحولت العقيدة الى موضوع صراع للقوى تشعله شهوات البشر مطالبة بأن تفرض القوة سلطان العقيدة مهما كلف ذلك من ثمن •

***

ويبدو أن ضرورات السياسة التى تميز عصرنا تلزمنا بفصل السياسة عن العقيدة • فالسياسة تختص بمشكلات الحياة اليومية التى يمكن للناس أن يصطلحوا عليها وهى ضرورات الحياة المادية • وليس الايمان فى هذه الحالة هو الذى يسبب الانفصال أو التعارض ، وانما الصراع من أجل الحياة فى مكان محدود ذى مصادر اقتصادية محدودة وبذلك يسود القلق المطلق بالحياة والنزوع نحو الغرور والعنف والدهاء •

ولا يمكن اقامة النظام فى هذه الحال الا بسلطان القانون الذى يجعل التعايش السلمى امرا ممكنا للجميع • ومثل هذا النظام لايمكن أن يسمح بوجود عقيدة ، لاتدعى فحسب انها تملك وحدها الحقيقة بل تريد أن تبسط سيادتها على العالم ، فتلجأ الى الأساليب الملتوية ولا تقتصر على دعوة روحية خالية من العنف • وليس فى الوسع الفصل بين السياسة والعقيدة الا بفصل العقيدة ذاتها ، والارتباط بالله . فان هذا يتيح للمؤمنين جميعا أن يتحدوا فى الحياة العملية ضد المذاهب العدمية •

وان النظم القانونية التى تعمل على تثبيت النظام فى الحياة العملية ، تحقق نوعا من السلطة المحدودة • والتسليم بالنظم القانونية يقوم على ثقة تامة تجعلنا نرضى بالخضوع ، حتى وان خالفناها فى الرأى • ونبذ العنف من اجل تحقيق النظام يؤدى الى نوع من الاحترام يتغلغل فى تقاليد الحياة اليومية • فالنظام القانونى يفرض الطاعة دون قسر لوضوحها وتميزها ولأننا نعتقد أيضا بامكان الاتفاق الحر فى تيار التقدم المستمر •

ولايمكن في عصرنا صون الحرية والسلطة الااذا أتحنا لكل من العقيدة وأسلوب الحياة والانتاج الروحي في صورها المختلفة أن تتصل بعضها ببعض وأن يواجه بعضها البعض في حرية ٠

ولنعلق بعد هذا آمالنا على ما قد يشمل التفكير من تطور ٠ حقا ان استنارة العقل استنارة تخصص بواسطة العلوم قد سلبت العالم سحره ٠ فان هذا الأسلوب من التفكير ، بعد أن كان في البدء صحيحا قد انحرف وأفضى الى أخطاء واضحة ٠ فهو لايتيح لنا نظرة شاملة للكل بل يسمح لنا بادراك موضوعات جزئية ٠ وان عالما أمضى به ارتقاء العلوم الى تمجيد ماأنتجه العقل البشري من صناعات تجريبية تمجيدا مغالى فيه لعالم ضال في طرق عقلية بحت ٠ بيد أنه من الممكن أن يسيطر العقل نفسه على هذا الاتجاه العقلي ويتولى هدايته . ويبدو أن استعادة التفكير الفلسفي الأصيل لمكانته أمر فاصل حاسم لتقرير مستقبلنا ٠ والفلسفة الحية قادرة على هدايتنا الى القيم الخالدة ، وتبصيرنا بحقيقة الحرية والسلطة ٠

ويمكننا الآن أن نتساءل الى أي مدى تتاح اليوم استنارة الوعي لكل فرد ، لا بتكديس المعلومات التي لاتؤدي بالفعل الا الى افقار الفكر ، بل بالتأمل الواضح الذي يرقى بالفكر فوق مستوى المعلومات المدرسية ٠ فنحن نعقد الأمل على العودة بمناهج التفكير الى أبسط صورها وأوضحها ، وذلك عن طريق المناقشة العامة التي يمكن في كنفها عرض هذه المناهج والاستفادة منها ٠

كم تبدو هذه الدعوة خيالية ! ولكن لن يفقد الأمل من تهيأ له أن يختبر بنفسه قوة التفكير الفلسفي ، وأدرك أن الفكر المتسامي ، والتضحية المبذولة طواعية واختيارا قد رسمت معالم التاريخ وحددت قسماته وجعلت له معنى لم يكن يتاح له بدونها ٠ فازاء الكوارث الداهمة ينبعث الايمان بالانسان ، بهذا الانسان الذي يحمل في أعماقه ، رغم كل انحراف ، اعتقاده بأن خلق على صورة الله كما جاء في الكتاب المقدس ٠

ولنتأمل في عصرنا على ضوء هذا الدرس الفلسفي ان الملايين من البشر الذين طردوا من بيوتهم في أوروبا وفلسطين ، في روسيا والصين ، لظاهرة تمثل عرضا من الاعراض المرضية الكثيرة التي تدمغ عصرنا ٠ ألا ماأسعد الانسان الذي يستطيع أن يكتشف في وطنه وفي اسلافه ، في دينه وفي دولته السلطة المتأصلة في التاريخ ، السلطة التي تتيح له أن يهتدي الى نفسه ، ويعثر بفضلها على مبدأ وجوده ! ولكن ما العمل ونحن نرى عددا متزايدامن الناس يشتتون بعيدا عن أرضهم وبمنأى عن أوطانهم ، ويرون الأسر التي رعتهم وقد انهارت ٠٠ وأينما أرادوا تثبيت أقدامهم سرعان مايشتت من جديد شملهم ٠ انهم ليدفع بهم من مكان الى آخر حتى لقد فقدوا كل ثقة بأنفسهم وبالعالم ٠ وكأن كل شيء في نظرهم يتضاءل فلا يتعدى حدود لحظة لاماضي لها ولا مستقبل أمامها ٠٠ مجرد حاضر لايستشرف أي أمل كان ٠

أليس في هذا حافز لنا على أن ننظر النظرة الانسانية الواعية ، وأن نتعمق حقيقة وجودنا وطبيعة رسالتنا ان التجربة تفصح لنا عن ذلك الخطر المهدد لتراثنا الحضاري فتثير في نفوسنا التشاؤم ٠ ويقابل تشاؤمنا هذا تفاؤل عند البعض يذهب بهم الى حد الترحيب بالتخريب والتهليل للانهيار ، ظنا منهم أن العدم التام لا بد أن ينبثق منه ميلاد مشرق للانسانية ٠

بيد أننا لاينبغي أن ننحرف متشائمين اومتفائلين بل ان ننظر الى مايعرض لنا من فرص لاتزال في متناولنا ٠ ان أقوى فرص الخلاص وأصدقها مرهون بمسئولية الانسان ٠فمصيرنا ملكنا وحدنا،وواجبنا اليوم ان نحقق كل امكان تحمله الينا اللحظة الراهنة وليكن المستقبل الذي يتجاوز تقديرنا تحدده أعمالنا في الحاضر ولا يصح أن نتوقع نتيجة لم نمهد لها ، فان ما نهمله اليوم يضيع نهائيا ٠

وعلى عاتقنا أيضا مهمة أخيرة هي أن نتجاوزحدود الزمان ونتخطى سدود التاريخ ونتصل اتصالا مباشرا وفي كل لحظة من حياتنا بالله وذلك بان نعيش في الحب ٠

ذلك هو الموقف الانساني كما صوره «ياسبرز» يحس القاريء مبلغ مافيه من حرارة بقدر مايجد فيه من صدق واخلاص ٠

دنيا سان جون بيرس

الشاعر الفائز بجائزة نوبل



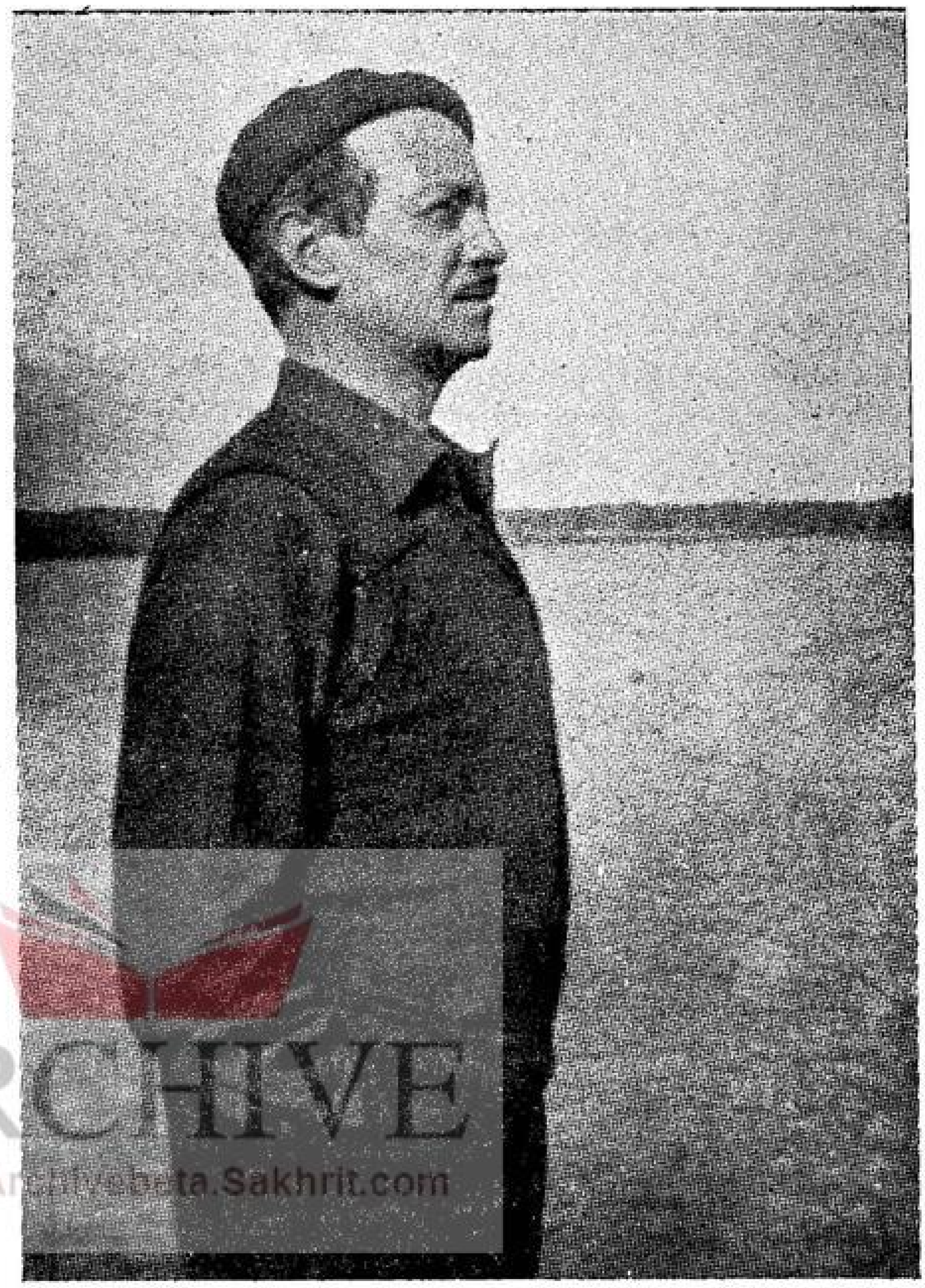
بقلم : الدكتور أنور لوقا

ولماذا يدهشنا ان يفوز شاعر بجائزة « نوبل » ،فى عصر العلم ــ عصر تحطيم الذرة وغزو الفضاء ؟ قد يلوح لنا ان جيلنا احوج الى المعامل وقوائم الأرقام منه الى نفحات الفن ودواوين الشعراء · ومعنى ذلك أننا نعيش فى مجتمع تسيطر عليه المادة ، أو يقصر فيه الفنانون عن تلبية مطالب الانسان الحديث . أجل ، ما زال الكثيرون بيننا ينظرون الى الآداب والفنون على أنها أدوات لهو وترف فى عصر الجد والعمل والانتاج ، وانها وسائل لتزجية الفراغ فى عصر انعدام الفراغ ،عصر الضرورات الملحة ، والأزمات المتلاحقة ، والتقدم اللاهث ! فهل تخلف الفن حقا عن ركب الحياة ؟ لقد اثبتت « سان جون بيرس » اخيرا ــ بحياته(1) واعماله ــ أن الشاعر متصل بحياة عصره أوثق اتصال واعمقه ، وانه لم ينزل فى القرن العشرين للعالم عن مكانه القيادى ، ولم يعتزل ــ كما قيل ــ فى كهف أوبرج عاجى . انما الشاعر ــ فى رأى « سان جون بيرس » نفسه ــ كالعالم سواء بسواء :

« كلاهما صاحب فكر مطلق نزيه ، فلا نحسبهما ــ كولدى اوديب ــ شقيقين عدوين · انهما يلقيان سؤالا واحدا ، وقد وقفا على شفا هوة واحدة ، ولا اختلاف بينهما الا فى طرائق البحث . »

و « سان جون بيرس » اليوم شيخ فى الخامسة والسبعين من عمره ، يقيم ــ وهو سفير على المعاش ــ فى شبه جزيرة صغيرة ، مدت راسها الجبلى الجميل من شاطىء فرنسا الجنوبى ــ قرب « طولون » ــ الى

(1) راجع المجلة عددي ٤٨ ، ٤٩ .



امواج البحر الزرقاء ، بعد ان تنقل فى اركان الانسانيةعلى تباين أجوائها ، وجمع مشاهدها فى قلبه الكبير ، بفضل ثقافته الواعية من ناحية ، فقد درس فى شبابهالفلسفة وعلم الأحياء والقـــانون ، وبفضل رحلاته العديدة من ناحية اخرى بين أوروبا وأقاصى آسياوامريكا .

وهو فى الواقع لا يدعى « سان جون بيرس » ،فان هذا الاسم الذى اشتهر واصبح علما من أعلام الشعر المعاصر ، اسم مستعار قد اصطنعه الأديب« اليكسى سان ليجيه ليجيه » ليظهر به فى دنيا الفن ، او ـ بعبارة أدق ـ ليخفى وراءه حيـاته الخاصة . ذلك انه رجل يؤمن بقيمة العمل الفنى كاملة متميزة ، قائمة بذاتها ، مستقلة عن سيرة منشئه . ولهـذا لا يقدم لنا شعر « سان جون بيرس » صورة مباشرة من صاحبه ، ولا يروى لنـا ذكرياته ، ولا يتغنىبمناسبات حياته السـعيدة أو الحزينة كما تغنى « لامارتين » و « فيكتور هوجو » و « موسيه » ومنذهب مذهب « الرومانسيين » . انه شعر مثـالى لا يحمل من الشاعر الا فنه ، لا يعكس قسمات وجهبعينه ، بل يتجاوز العرض الزائل والملابسات العابرة ، وينسج عباراته من المعانى الباقية ، فيرقى الى حقائقالتعميم وجوهر الموضوعية ، ويظل بنيانا شامخا تلتقى عنده جميع الأبصار .

ويروعنا فى هذا الشعر التزام الدقة فى اختيار الألفاظ والصبر على تتبع المعانى ، مما يخلع عليه طابعا علميا رصينا . أو ليس الشعر والعلم صنوين ، منذ مولدهما فى نفس الانسان ، وحتى يشقا فى الواقع طريقهما نحو نتائج خطيرة متكاملة ؟ الى هذه الحقيقة ينبهنا « سان جون بيرس » قائلا :

« كل خلق ذهنى هو انشاء شعرى أولا ، وعملية معادلة الأشكال الحسية والذهنية تقوم بها وظيفة واحدة - فى البدء - هى التى يصدر عنها العالم والشاعر . ومن هذا الليل الأصلى الذى يتلمس فيه الطريق ضريران أكمهان ، تزود أحدهما بالمعدات العلمية، واستعان الآخر ببروق الحدس وحدها ، أيهما يخرج قبل صاحبه ،ويخرج وهو يحمل من ذلك الاشعاع القصير قدرا أوفر ؟ لا أهمية للجواب عن هذا السؤال ، فالسر الذى يرتادانه سر مشترك . والمغامرة الكبرى التى يخوضها الروح الشعرى ، لا تقل فى شىء عن الفتوح الهائلة للعلم الحديث .. والشعر ان لم يكن هو « الواقع المطلق » - كما قيل - فان أقرب اشتهاء يستحضر الواقع ، وأقرب ادراك يفطن اليه ، عند ذلك الحد الأقصى من التواطؤ حيث يبدو الواقع فى القصيدة وقد شيد نفسه من الداخل . بالفكر القياسى والرمزى ، وبالاشراق البعيد للصورة التى تؤدى دور الوساطة بين طرق التشبيه ، وبمجموعة ما تنشىء الصورة الواحدة من روابط فكرية مختلفة ، أى على ألف سلسلة من ردود الفعل فى النفس وتداعى المعانى الغريبة على الخاطر ، وبنعمة لغة - فى آخر الأمر - تنتقل اليها حركة الكائن ذاتها ، يتبوأ الشاعر منزلة « فوق واقعية » لا يمكن أن تكون مرتبة العلم . »

ولا يشك شاعرنا الكبير فى أن الشعر يتفوق على العلم وعلى الفلسفة بأنه « منهج حياة » تامة غير منقوصة ، قبل أن يكون « منهج معرفة » ، فلقد كان الشاعر موجودا فى نفوس أهل الكهوف ، وسوف يظل موجودا فى نفوس أهل العصور الذرية ، لأنه جزء لا يتجزأ من الانسان ..

« .. ومن الحاجة الشعرية - وهى حاجة روحية - ولدت الأديان نفسها ، وبالنعمة الشعرية تحيا الشرارة الالهية الى الأبد فى زند البشر » .

وعلى الشعر الجديد أن يتجاوب مع طبيعة هذه الحياة الجديدة التى انفتحت سبلها أمام الانسان فى منتصف القرن العشرين ، فقد أصبح الواقع الذى نعيشه مشتملا على الكون بأسره . وما أجدر شعراءنا العرب بأن يتأملوا اليوم صفات الشعر المعاصر المنشودة ، ورسالته الواجبة ، كما يبينها لنا « سان جون بيرس » فى خلاصة تجربته الطويلة ، حيث يقول :

« وفاء بعهده - وهو تعمق سر الانسان - يقدم الشعر المعاصر على عمل هام تعين متابعته الانسان فى استعادة مركزه الصحيح . لا شىء من خطابة الرسميات وبلاغة الأسواق الأدبية فى هذا الشعر . ولا شىء كذلك من محض الجمال الشكلى . ليس الشعر فن محنط أو مزخرف . انه لا يربى لآلىء الثقافة فى القواقع ،ولا يتاجر بالبهرج أو الرموز ، ولا يستطيع أن يقنع بأى طرب موسيقى . انه يقترن ، فى سبله ، بالجمال ، وذلك أسمى قران ،ولكنه لا يجعل منه غايته ولا مرتعه الوحيد . يرفض الشعر أن يفصل الفن عن الحياة ، وأن يفصل عن الحب المعرفة ، فهو حركة ، وهو عاطفة ، وهو قدرة ، وتجديد دائما بغير مواقع الحدود . الحب بيئته ، والتمرد شريعته ، ومكانه كل مكان ، حيثما يسبق الأمور .ومع ذلك فهو لا ينتظر جزاء من منافع العصر . انه اذ يستمسك بمصيره الخاص ، واذ يحرص على حريته الأصيلة ، واستقلاله عن كل مذهب سياسى ، انما يعرف لنفسه أنه مساو للحياة ذاتها ، الحياة التى ليس عليها أن تبرر الا نفسها . وفى ضمة واحدة ،كأنها قصيدة واحدة كبيرة حية ، يحتضن الشعر فى الحاضر كل الماضى والمستقبل ، يحتضن ما يمس واقع الانسان وما يفوته معا.. الشاعر يتصل اتصالا تاما بما هو موجود ، فيقدم لنا بذلك رابطة تربط بيننا وبين دوام « الكائن » ووحدته .. وليس شىء من فصول الصراع الدائر فى عصره بالغريب عنه . فليشرح جليا للجميع طرافة أن يعيشوا هذا العصر الهائل ! لأنها ساعة عظيمة فريدة لا تعوض ، ساعة يعى الانسان نفسه وعيا جديدا ، والا فلمن نتزل عن شرف المثول فى عصرنا ؟ .. ليست المأساة فى التبذل ذاته ،بل ان مأساة العصر الحقيقية هى فى هذا البون الفاصل الذى ندعه يزداد بين الانسان الزمنى والانسان المعنوى غير المقيد بقيود الزمن ... وواجب الشاعر - وهو الذى لم ينقسم على نفسه - أن يشهد بيننا بازدواج سعى الانسان . بذلك يرفع أمام الروح مرآة مرهفة تبادر الى التقاط امكانيات البشر الروحية . بذلك يبين فى حاضر العصر وضعا بشريا أجدر بالانسان الأصلى . بذلك يوفق بمزيد من الجرأة بين النفس الجماعية فى تكتلاتها الشعبية الحديثة وبين سريان الطاقة الروحية فى العالم ... »

وسوف نجد وفاء هذه الأمانة الصعبة فى شعر « سان جون بيرس » ، عندما نتتبعه فى الصفحات التالية من ديوان الى ديوان ، ونقف بكل مرحلة من مراحل تجربته النفسية وقفة نجتلى فيها معانيه ونستكشف دنياه .

- ١ -

أثناء عطلة قضاها الشاعر فى واد من وديان « البرانس » بصحبة أمه ، سنة ١٩٠٧ – أى وهو فى العشرين من عمره – كتب أولى قصائد ديوانه « مديح » . وظهرت فى « المجلة الفرنسية الجديدة » سنة ١٩١٠ مجموعة من تلك القصائد تحت عنوان « للاحتفال بطفولة » . وفيها يتغنى الشاعر بأفراح صباه ، بتلك السعادة التى كانت تغمره من كل ناحية فى جزيرة « جواديلوب » المدارية التى ولد بها ، على الشاطىء الغربى من المحيط الأطلسى ، قرب « كوبا » : فعناصر الطبيعة السخية هناك بجمال سمائها وبحرها ، وعجائب نباتها وحيوانها ، ومراتع الخير الفياض ، ومفاخر الأسرة العريقة ، تضافرت جميعا لتملأ عينيه بآيات بينات . لا صراع بين هذا الطفل وبيئته الناضرة ، لا كبت ولا ثورة ، بل تفاهم شامل ، كتفاهم الأرض وزارعها ، وتفاهم الشخصيات العديدة التى تعيش فى تلك المزرعة ، من رجال ونساء ، من الوالدين والوصيفات الى المربية والساحر الأسود :

مرحى !...

هنالك كانوا يحمونك فى ماء الأوراق الخضراء ، والماء أيضا كان شمسا خضراء ، ووصيفات أمك – بنات منيفات براقات – يحركن سيقانهن الدافئة بقربك وأنت ترتجف ...

مرحى ! ويا لعذوبة جذور عريقة !... هنالك تمنت الأرض أن تكون أشد حمما ، والسماء أشد عمقا وفيها أشجار سامقة ، أعياها مأرب غامض ، فراحت تعقد حلفا وثيقا ...

والجذور العالية المنحنية

كانت تحيى مشرع الطرق الاعجازية ، ابداع القباب والهياكل .

والنور هنالك ، خصيبا فى انجاب مآثر أصفى ، كان يفتح المملكة البيضاء التى لعلى صحبت فيها جسما بلا ظل ...

هنالك ، كان للرجال

فم أجل ، وللنساء أذرع أبطأ .

هنالك ، من اغتذائها مثلنا بالجذور ، كانت وحوش صامتة كبيرة تشرف ،

وكانت الأجفان وطفاء تشرق على ظل وارف .

ووصيفات أمى ، بنات منيفات براقات ... وأجفاننا الحالمة ... يا

أيتها الأضواء ! يا أيتها النعم !

مناديا كل شىء ، كنت أتلو أنه كبير ، مناديا كل حيوان ، أنه جميل وخير .

يا أكبر أزهارى الضارية ، طى الورقة الحمراء ، تلتهمين أجمل ما لدى

من الحشرات الخضراء !

... ولكن الأرض كانت تنحنى فى ألعابنا كما تفعل الوصيفة ، تلك التى كان لها الحق فى كرسى اذا لبثنا فى البيت .

ثم ذلك الذباب ، ذلك الضرب من الذباب الذى كان نحو آخر طابق من الحديقة ، وكأنما النور قد غنى !

... انى أذكر الملح ، أذكر الملح الذى لابد قد مسحته المربية الصفراء فى ركن عينى .

والساحر الأسود كان يلقى حكمته مقدسا : « ان العالم كالزورق الذى يدور ويدور ، فيغيب عن وعيه ان كانت الريح تريد أن تضحك أم تبكى ... »

وفى الحال كانت عيناى تحاولان أن ترسما عالما متأرجحا بين أمواه لامعة حيث الأزهار ، متمادية فى الطول تنتهى بصيحات ببغاوات .

فى آفاق تلك الجزيرة التى صيغ واقعها من خيال فتان ، نعم الصبى بحدب البشر عليه ، وبمهرجان الطبيعة من حوله . وكانت حياة البحر تنفذ الى حياة العائلة : فالبيت الخشبى هناك يطل على الشاطىء ، والشاطىء يطل على البحر ، والبحر يطل على السماء ، وهكذا تدخل السماء جميع غرف الدار ، وأمامها خطوط النخل السامق والساريات الملساء تقدمها مراكب راسية أو راحلة .

والشاعر يذكر ويثنى ويعجب ويهلل ، وما ديوانه « مديح » الا سلسلة بديعة من الذكر والثناء والاعجاب والتهليل . انه يردد فى سمعنا ويكرر نعوتا بعينها مثل « جميل ، كبير ، عال ، خير ، قوى » ، وأفعالا بعينها مثل « ينبثق ، يحب ، يضحك ، يغنى » وأسماء بعينها مثل « فرح ، يسر ، هناء ، عيد » . والقصائد تصور طفولة مسحورة ، خلال مناجاة شخصية ، هى حديث باطنى جردته الذكرى من أعراض الواقعية المباشرة ، فقد غاص الشاعر فى نفسه ليتسمع ما هدهد صباه من ألحان بعيدة ، وليستعيد مشاهد طفولته وقد باتت أسرارا يكشف عنها الحجاب :

انى استيقظ حالما .. بأزهار محزومة تحت ابط الاوراق ..

وطفولة النهار الرقيقة ... تهبط الى سطح أنشودتى .

يا فرحة ليس ما يشرحها سوى النور !

... فى صمت يمضى الرحيق ...

يا أصدقائى أين أنتم يا من لا أعرفهم !

... أطفال تجرى على الشاطىء ! جياد تجرى على الشاطىء !... آلاف من الأطفال حاملين أهدابهم كالمظلات ...

ومن أدل عبارات الديوان على منحاه ، تلك التى يؤثر فيها الصبى أن يخرج وحده ، ليختلى بأفكاره ، وبأصدقائه من كائنات الطبيعة التى تفهمه ويفهمها :

والآن دعونى انى ذاهب وحدى .

سأخرج ، لان عندى مهمة : حشرة تنتظرنى لكى نتفاوض ..

اني عاهدت الأحجار ذات العروق الزرقاء : دعوني كذلك ، جالسا ، في صحبة ركبتي .

وتنطوي بين أيدينا مشاهد تلك الطفولة الزاهية ، حيث ائتلفت جميع اللمحات ، في اطار متسق من نظم العائلة والطبيعة . لقد اعتاد الصبي ، في نور الشمس المدارية الوضاح ، أن ينظر الى الأشياء فيراها كبيرة ، نامية ، ملونة ، عجيبة ، فيهيم بها ، ويلازمها ، حتى يستأنسها ويخاطبها بلغته ... أو يخاطبنا بلغتها ، وينقل الينا سحره بها .

انه شعر ينظر الى الكون ويصغي ، ويجلو ويعي ، يلتقط ما يدور في الأعماق ، ويزيل عن الحياة اليومية ابتذالها : فالنهار عيد بهيج ، والقوم والبحر والنبات والجماد والطير كلهم أحياء ، والدنيا مدارج خلابة ، يرتع في رحابها الحدس وتنتشي الفريزة . انه شعر غير وجداني ، لا تسيل في مساربه العاطفة ، بل يأبى في مقام الذكريات ـ ان يهز نياط القلوب ، ويحرص على تجنب الشجي واستدرار الدموع . وهو كذلك لا ينفعل انفعالا عنيفا ، لا يغضب ولا يهجو ولا يثور ، لا يسحق موضوعه القارىء ولا يرهقه ، وانما يسعى الى التأثير في النفس عن طريق العقل والتصور ، ويلمس الواقع ليبدله ، وليرتفع بنا شيئا فشيئا من محسوسات العيش القريبة الى اجواز خيال يلوح لنا أصدق من الواقع .

في هذا الديوان الأول اذن مجموعة صور مرصودة ، متعاقبة ، ثابتة ، كالمناظر التي تسجلها لوحات الرسامين . أما الحركة ، حركة الانسان الذي يتدخل بأفعاله في العالم ، فالشاعر سوف يتغنى بها في ديوانه التالي : « أناباز » .

- ٢ -

« أناباز » (Anabase) كتاب ذائع الصيت في الأدب اليوناني القديم . الفه تلميذ من تلامذة سقراط في القرن الرابع قبل الميلاد يدعى « اكزينوفون » (Xénophon) كان مؤرخا وفيلسوفا وقائدا من قواد جيش أثينا . و « أناباز » كلمة معناها « الحملة الى الداخل » ، فالكتاب قصة مفصلة لحركة انسحاب « العشرة آلاف » بقيادة « اكزينوفون » الى داخل ارض اليونان ، اثناء حرب شهيرة الوقائع . وقد استعار «سان جون بيرس» هذا العنوان لملحمته التي تصور لنا ايضا حملة الى الداخل ـ لا الى داخل أرض معينة ، بل الى داخل نفس الانسان ...

ومع ذلك فقد توغل شاعرنا فعلا في أرض بعيدة . فبين ديوان « مديح » وملحمة « أناباز » اربعة عشر عاما ، عين أثناءها الشاعر بالسلك السياسي الفرنسي في عاصمة الصين ، فرحل الى قارة مترامية الأطراف ، وفرضت عليه آسيا معانيها الضخمة كما سبق أن فرضت عليه جزيرته الصغيرة صورها القصيرة المتفرقة .

في فردوس طفولته الخاص ، المقصور عليه وعلى دنياه الفضة ، كانت الأعاجيب تنبغ أمامه فجأة ، وتروعه على نحو تلقائي مباشر : فهذه زهرة تزحف ، وهذا طائر يلمع ، وهذا جدول يغلي ، وتلك أشجار مجنحة . ولكنه الآن يضرب في قارة بأكملها ، قارة واسعة الرقعة ، نائية الآفاق ، متشعبة الأنهار والحضارات ، لا يلم بمجاهلها المستكشف الا في بطء وحذر ، ومن هنا تحتم على الشاعر أن يضع الخطط ، وأن يعمل الارادة والفكر المنهجي . انه يبني الآن شعره : يمسح المكان ، ويرسي الأسس ، ويختار المواد ، وينظم النشاط . كان يكفيه في ديوانه الأول ان يرفع رأسه أو يحنيه ، أن يجيل بصره أو يثنيه ، حتى يجني قطوف الشعر الدانية ، أما في « أناباز » فعليه أن ينشىء وان يخلق وأن يشكل .

ويغلب على ديوان « أناباز » طابع القصة ، مما خيل لبعض النقاد أنه يروي في أناشيده العشرة فصول حملة عسكرية وحضارية ، تمعن في قلب قارة ـ لعلها آسيا ـ لتفتح فيها بلدا وتعمره . وعقد أولئك النقاد المقارنات بين ديوان « سان جون بيرس » وما حفظه لنا المؤرخون القدامى من الأحاديث عن زحف الاسكندر الأكبر أو زحف « جنكيز خان » . وممن فسروا مراحل « أناباز » هذا التفسير ، الشاعر الكبير « ت.س اليوت » (T.S. Eliot) ـ وقد ترجم الديوان الى الانجليزية وعلق عليه ، ومعروف انه تأثر بـ « سان جون بيرس » وان كان قد سبقه الى نيل جائزة «نوبل» . يرى « اليوت » أن تلك القصائد العشر تسرد على التوالي :

اولا ـ وصول القائد الفاتح الى الموقع الذي يريد ان يبني عليه المدينة .

ثانيا ـ تخطيط المدينة .

ثالثا ـ استطلاع الغيب من مستقبلها .

رابعا – تأسيسها .

خامسا – نفاد صبر القائد ، ورغبته فى الانطلاق الى فتوح جديدة .

سادسا – مشروعات غزو وتعمير .

سابعا – قرار الرحيل .

ثامنا – اختراق الصحراء .

تاسعا – الوصول الى حدود اقليم واسع جديد .

عاشرا – التهليل والتكبير ابتهاجا بهذا النصر ؛ الا أن الرحيل ، عن طريق البحر ، سرعان ما يحين مرة اخرى .

وايجاز الديوان فى مثل هذه الخطوط المستقيمة القصيرة الواضحة ، يفوت علينا الكثير من معانيه الحية الشاردة العميقة . أجل ، كتب الشاعر هذه الصفحات فى آسيا ، ولكنه لم ينقل الينا صورة آسيا بألوانها الواقعية ، فالقارة التى يتوغل فيها القائد على راس جيشه أقرب الى فكرة مجردة ، انها اية قارة تستكشف ، واية صحراء تقطع ، واية أرض تعمر . والفاتح ليس قائدا عسكريا فحسب ، مثل الاسكندر وجنكيز خان ، بل هو مفكر يفلسف عمله وينقده مثل « اكزينوفون » ، وهو فى بعض الأحيان ملهم كالأنبياء الذين قادوا الشعوب فى ماضى البشرية ... غير انه على كل حال انسان تختلط قوته بضعفه ، ولعله نموذج للانسان الذى يخلبه الأمل ، ويشعل قلبه الحماس ، فيبنى ويدفع الى البناء ، ويفرح بعمل يديه ، ثم يحجم عن اتمام ما شرع فيه ، ويغلبه التردد ، ويصرفه اغراء جديد الى عمل جديد ، سرعان ما ينصرف عنه طالبا سواه !.. ثروة زاخرة اذن من المعانى النفسية والاخلاقية ضمن هذا التناقض الذى يرصده الشاعر كما يرصد العالم حركات البحر فى مده وجزره – البحر العظيم كالانسان العظيم ...

ها هو ذا الفاتح بجلالة قدره ، يتسمع ما تحدثه به نفسه من دعاء الآفاق البعيدة ، وملق الطموح والثقة بالقوة . انه يحدد ما يريد من مناظر الطبيعة ، ويحدد نظما تشهد له بالمجد ، ويحدد مكانه بين الناس :

على ثلاثة مواسم كبيرة ، اذ انصب نفسى ، مشرفا ، أوسم خيرا فى الأرض التى اسست بها شريعتى ...

... وأرسيت الأمر على موازين عادلة ...

لكن مشيئتى ان اعيش بينكم ...

... على عتبات الخيام كل المجد ! بأسى بينكم !...

... ايتها القدرة ، لقد كنت الحادى على طرقنا الفخمة ..

أيها الناس ، يا قوما من تراب ومن كل شكل ... يا قوما خف وزنهم فى ذاكرة هذه الربوع .. يا متتبعى المسالك والفصول .. يا باحثين عن موارد الماء على قشرة الدنيا ...

وأمام عناصر الطبيعة تمتزج فى فؤاد القائد الرهبة بالرغبة . وذلك اعتراف بسلطان الرموز والاحلام عليه . فهو يخشى دولة الغيب ، ويحاول أن يستكنه الأسرار المقدرة ، وقد ارتاب فى أمره :

اننا نتعجب منك أيتها الشمس ! ما أكذب الاباطيل التى عللتنا بها !

... والانهار فى مجاريها كصرخات النساء ...

ويلح الفاتح فى السؤال عن مصير عمله ، ثم يستشير شاعره أيلمس فى تلك الاجابات صدقا أم كذبا ، فيضطر الشاعر – وهو المكلف بتخليد ذكر البطل فى أسطورة هذه بدايتها – يضطر الى المدح والمبالغة قائلا :

« روحى مترعة بالكذب ، كالبحر البارع القوى وقد استولت عليه البلاغة .

والشك يعلو على واقع الاشياء ، ولكن اذا استعذب امرؤ حزنه ، فليفضح فى النور ، ورايى ان يقتل ، والا ، حدثت فتنة . »

بتردده ، يثبت القائد أن هناك قوى خفية أعظم منه ، حتى اذا عاوده الاطمئنان ، بدأ حركة الانشاء: وهى حركة جامعة شاملة ، يشترك فيها الأمير ، والجندى ، والكاهن ، والشاعر ، والعالم اللغوى أيضا .. حركة محكمة النظام والتنسيق ، يعرف فيها كل امرىء مكانه ، ويباشر اختصاصه :

... تأسيس المدينة . حجر وبرونز .

... اشغال اسر الماء الحى فى الجبل .

ورود أفواج الدقيق ... والحدادون سادة نيرانهم ... مؤسسو الملاجىء ... توزيع المبانى ... الممرات المقامة من الحجر الاسود واحواض الظل الرقراق للمكتبات ، ابنية رطيبة جدا لعقاقير الصيادلة . ثم يفد أصحاب « البنوك » الذين يصفرون فى مفاتيحهم ...

تلى ذلك الاحتفالات بافتتاح المدينة ، واسكان طوائف المحتلين :

غدا الاعياد والهتافات .. ورجال مصلحة المجارى وهم يذهبون عند الفجر بقطع كبيرة من سعف النخيل الميت ...

... المدينة الصفراء ، فى خوذة الظل ، ومآزر بناتها فى النوافذ .

ويكلل هذه الفرحة حفل رسمى اخير يشهد فيه القوم تحريق جسد امراة فى الرمل ! والآن وقد رسخت قواعد المدينة ، واستقرت أوضاعها ، لا يلبث القائد حتى يشعر فيها بوحدته بين أولئك الذين يحبهم . وربما اضمر لهم البغض فى قرارة نفسه ، لانهم سبب وحدته الممضة . وتراوده أحلام الفلبة فتزين له الاقدام على غزوات جديدة ، وتلومه على قعوده همة جديدة :

لقد راحت خواطرنا تعسكر تحت أسوار أخرى ...

... انى أكرهكم جميعا فى تلذذ ...

يا للوحشة ! لم أقل لأحد أن ينتظر ... لسوف أمضى فى هذا الاتجاه ، حينما أريد .

... والأرض فى حياتهـا المجنحة ـ مثل شاعر فى عباراته ـ تتنقل ...

هكذا قدر على الفاتح أن يتنقل ، تنقل الأرض ـ التى تحمله ـ فى حبهـا وثمارها ، وتتنقـل القصيدة ـ التى تحمـل ذكره وذكر الأرض ـ فى الفاظ لا تكف عن الهجرة ، من الألسنة الى الآذان ، ومن السلف الى الخلف . وتلك حال الانسـان : رحالة لا يقيم ، ولا يسعه مكان واحد ...

والنشيد السادس من ملحمة « أناباز » أهزوجة حية ، يتدفق فيها الثناء على الأعمال التى تمت ، والأعمال التى يراد لها أن تتم : فالعمل ينجب الأمل، والأمل ينجب العمل . حلم حققته القدرة ، وقدرة يثيرها الحلم . فتح مبين ، يفضى الى فتح مبين . لقد ألقيت بذار السعادة فى مكان ، ولسوف تحصد فى مكان آخر . ولسـوف يحل مع ذلك غنـاء المستقبل ، محل ما نسى من غناء الماضى . ليست « أناباز » ملحمة بطولة ثابتة ، ظافرة ، مؤكدة فى كل خطوة على طول المدى ، بل هى أيضا صـورة الهوينا والريث والسكينة بين مرحلـة ومرحلة ، والرضا الخصب الجـوهرى الذى ينبع من واقع مؤكد ويهدى الى ممكن منشود :

وفرة ورخاء ، سعادة !

أجل ، تاريخ للبشر ، نشيد قوة للبشر ..

أعمال بلا عدد ولا حصر ، ارادات قادرة ومبذرة ...

لسوف تروننا ، فى تصرفاتنا ، يا جامعى الأمم ... وعشرون شعبا تحت شرائعنا ناطقة بجميع اللغات .

ويهم الأمير الموفق بالرحيل عن تلك الأراضى التى استمع فيها بتشييد مدينته الأولى ، فيستولى عليه الحنين فى لحظة الوداع . واذا به ينكر ما كان يجد من وحشة ، ويجتلى فجأة سحر الربوع التى يفارقها ، ويفيض قلبه بأصدق تحية لها . انه يحيى صـيفها الرحيب الذى يعلق على ألواح الفضـاء طوابق من الأجواء ، يحيى جمرها المنثـور على الأرض تحت الرماد ، ألوانهـا الصفراء ، لون الكبريت حيث تخلد النـار ولون العسل حيث تفيض الحياة ، ونورها الذى يشـبه الزيت ، وشجرها الذى يمد الشفق برحيقه البنفسجى . انه يتحد بطبيعة هذا المكان العزيز ، ينظر اليها وامقا ، فيحتويها كما تحتويه ، من شق الجفون الى هامة القمم ، ويتعرف أسراب السكون فى خلايا الضوء ، ويرق لعائلة من صفار الجعلان . ويتتبع النوق الوادعة ، وقد خاطت اجسادها ندوب خشـنة ، فيراها تغذ السير صامتة ثم تركع لدى المسـاء فى دخان الأحلام الذى يغشى القـوم ويغنيهم عن الأبصار . انه اذ ينتزع نفسـه من هذه البيئة الحبيبة ، يأبى أن يقيس قامته بارتفاع اللذة التى سرت فى أوصاله . أجل ، انه يستطيع أن يشرئب ، فيستجيب لطيور السماء التى تسبح نحو الغرب ، وهو يستنشق رائحة الحصـان ، رمز الانطلاق أيضا . واذا التفت الى أسفل ، أدرك أن الأرض التى تنتظر وقد التحت بحشراتها ارض تلد الأعاجيب .

يستأنف زحفه اذن ، ويرتجل أثناءه من القوانين المؤقتة ما ينظم حاجات فرسانه . وعند منعـرج طريق طـويل ، ها هو ذا يشرف على بلد بديع الصورة ، جذاب المظهـر ، قد انبعث منه عطر الفوانى . غير أنه يقاوم الاغراء ولا يستسلم للفتنة، ويظل شاخصا الى نعيم المستقبل . ويهون عليه شقاء الحرمان رجال فى ركبه يعرفون مواقع الينابيع .. وهكذا ينتصر نداء الينابيع البعيدة على شرك الفتنة القريب . وهل يفلح فى سـعيه نحو القيم الكبرى من تليته نشوة عابرة ؟ ان للمجد ثمنا .

وتنتهى الملحمة بنشيد يلقيه القائد ، بعـد أن يستعرض ويكرم رفاقه فى الجهاد ، على تبـاين مراتبهم وأعمالهم :

أوقفت حصانى تحت شجرة مليئة باليمام ، وأطلقت صفيرا اشتد صفاؤه حتى لم تحبس عن ضفافها وعدا جميع هـذه الانهار ...

وما ذاك أن أحدا لم يصبح محزونا ، ولكن المرء اذا نهض قبل الفجر والتمس فى حذر ألفة شجرة عجوز ، مسندا ذقنه على النجم الاخير ، رأى فى قرار السماء ، على الريق ، اشياء نقية كبيرة تتحول الى اللذة ...

أوقفت حصانى تحت الشجرة ذات الهديل ، وأطلقت صفيرا أصفر ... سلاما لأولئك الذين ، ان حان موتهم ، لم يشهدوا قط هذا اليوم . ولكن أخى الشاعر ، قد بلغتنا عنه أخبار . لقد كتب أيضا شيئا حلوا جدا . وبعض الناس قد اطلعوا عليه ...

ونطوى ديوان « أناباز » . انه ملحمـة فذة ، تختلف فى موضوعاتها عن الملاحم المأثورة بأنهـا لا تروى بطولة تمت وقائعهـا فى تاريخ أسطورى فحسب ، بل تروى ارادة البطولة كما تحفز الانسان فى كل زمان ومكان ، تروى قصة الجرأة والمغامرة الكبرى ، قصة القوة فى انطلاقهـا لاستكشاف

المجهول ، واخضاعه لشريعة رجل من الناس يهيم فى الأرض مشوقا غلابا ، ولكنه ملك بلا مملكة ، لا يكاد يستقر حتى يرحل ، ولا بداية لحركته أو نهاية . انه الانسان يريد أن يسود وأن يجاوز كل حد .

- ٣ -

وانقضت سبع عشرة سنة ، التزم فيها الشاعر الصمت ، لئلا يخل الكلام بواجبات وظيفته الرسمية الخطيرة فى وزارة الخارجية . ثم انتزعته الحرب من منصبه ومن وطنه المختل . سافر سرا من ساحل فرنسا الى انجلترا ومنها الى الولايات المتحدة . واملى عليه ذلك الفراق الأليم ديوانا عنوانه « منفى » .

وليس هذا الديوان – الذى نشر سنة ١٩٤٢ – من شعر المناسبات ، يئن فيه الشاعر ، ويتحسر على بلاده ، ويهجو محتليها ، كما الفنا أن تكون المنظومات الوطنية الخطابية الغنائية . كلا ، ان « سان جون بيرس » لا يكاد يشير الى محنته الخاصة ، وليس الشعر لديه تنفيسا عن شجن أو توسلا الى قضاء حاجة . ليس وليد المصادفات . يتطفل على الحياة وينقضى بانقضاء الظروف ، بل انه الحياة ذاتها ، بأعماقها الفلسفية التى تمتد وراء الطبيعة ، وتشتمل على جوهر الانسان . فالمنفى هنا ليس منفى الشاعر شخصيا فى امريكا ، بقدر ما هو اغتراب الشاعر فى عصره ، وترحله بين الفاظه وابياته ، وبين مفاهيم المجتمع ومعانى الوجود . قد تكون فى هذا الديوان نبرة انفعال جديدة لم نسمع مثلها فى قصائد « مديح » أو « اناباز » ، ولكن التأمل الخلاق يسمو بانفعال « بيرس » دائما الى مراقى الحكمة ، ويتغلب على تلك العاطفية السهلة التى جرفت كثيرا من الشعراء . وكما صمد الشاعر لمحنته الزمنية ، انه منذ البداية يأبى على شعره النبيل أن يجزع وان يلهث وان يولول :

« أبواب مفتوحة على الرمال ، أبواب مفتوحة على المنفى ..

المفاتيح من أهل المنارة ...

يا مضيفى ، دع لى بيتك الزجاجى فى الرمال ...

الصيف من جبس يشحذ سنان رماحه فى جراحنا ، واصطفى مكانا محرقا عديما كأنه جبانة الفصول ...

غير مهداة الى أى بر ، غير مودعة فى اية صفحة فاتحة هذا النشيد العصماء ...

سواى يقبض فى الهياكل على نواصى المذابح المطلية :

أما أنا ، فمجدى على الرمال ، مجدى على الرمال !.. وليس تشردا ، أيها الراحل ، أن تصبو إلى اشد الاوكار تجردا لكى تجمع فى خلجان المنفى قصيدة عظيمة ولدت من لا شىء ، قصيدة عظيمة صيغت من لا شىء ...

اصفرى ، يا مقاليع خلال الدنى، أنشدى يا قواقع فوق المياه!

لقد بنيت على الهوة ورذاذ الموج ودخان الرمال . وسأنام فى الصهاريج وفى السفن الجوفاء ... »

فى هذه السطور الأولى ، يغالب الشاعر اذن احساسه بالهزيمة والضيعة والهوان ، ويلوذ بكبريائه فى ذكر المنارة الشماء ، وهيبة الصحراء والمقابر منذ المطلع يعف عن ابتذال شعره باهدائه الى بلد معين ، فلا هو يرضى رثاء وطنه الحبيب ، ولا هو يمدح مضيفه وان كرم . انه يريد أن يواصل بناء مجده ، فهل يثبت بناؤه علىهوة البحر الفاغرة، وقطرات الموج المنثورة ، وحبات الرمل الواهية ؟ هيهات .. ان الفناء يلاحق أعمال الانسان ، والكل باطل :

« حيث تذهب الرمال الى نشيدها ، يذهب أمراء المنفى ،

حيث كانت القلاع مشدودة ،عالية يذهب حطام السفينة ارق مما يهف حلم صانع الأوتار ،

حيث كانت عمليات الحرب العظيمة قد ابيض الآن فك الحمار ، والبحر فيما حولنا يسوق ضجيج ما يدحرج من جماجم على الشواطىء ،

وان كل شىء فى العالم باطل عنده ، ذلك ما حكاه لنا ذات مساء ، على ضفة العالم ،

عسس الريح فى رمال المنفى ... »

ولكن الألم الذى يصهر القلب ، يصفيه ولا يبقى فيه غير الحكمة . فى ملح البحار وفى زبدها الذى يشبهه الشاعر بالجير الحى تطهر المنفى من عفن الرواسب الفاسدة فى نفسه . وانجلت له الحقيقة، وانكشف كنه الرموز . هبط عليه علم جديد فادرك انه منفى لا من وطنه فحسب ، منذ رحل عنه بالأمس ، بل منفى فى الحياة بأسرها منذ حل بها ، بين آثار الماضى وبواكير المستقبل . انه غريب عن كل شىء ، لا عن هذه الأرض الأجنبية التى أوى اليها فقط : فالانسان أبدا عابر مفترب . والشاعر أيضا عابر مفترب ، يخبط فى مجاهل وحيه ، ويجمع قوافل الفاظه . ألم تكن الفربة فى « اناباز » حال البطل الفاتح ؟

ومع ذلك ، لا يلبث الشاعر حتى يجد انه ليس وحيدا فهناك معه « أمراء المنفى » ، اى اولئك الذين يعملون فى صمت وتواضع بعيدا عن الأضواء ، يسعون ولا يظهر للعيان سعيهم ، رغم نفع ما يؤدون للمجتمع من خدمات : رب فلكى يهيم فى منتصف

الليل على شرفات مرصده ليسجل أسرار كوكب طالع ، وربان سفينة عاكف على خرائطه وقداحدقت به الأعاصير ، ورائد يمعن فى القفر باحثا عن الكلأ للقطيع ، وعامل يسهر فى منطقة مجدبة على سلامة اسلاك البرق وطرق التواصل .. وهـذا حارس المنارة ، وهذا استاذ فقه اللغة يحمل النجدة الى ضحايا الحوادث اللفظية فى الخفـاء .. وغيرهم ، ممن يأنس اليهم الشاعر النكرة .

لقد قرر لموظف الميناء أنه بلا مسكن ويريد أن يسكن اسمه. ولأنه مملق ، لن يستطيع دخول بيوت المال ، الا أنه مر بموائد الصيارفة فلم يبرز الا حمرة الوجه الحيى ، وكأنها عملة حديدية صدئة ، من تلك النقود الدفينة التى أخرجتهـا من جوف الأرض صاعقة .

وفى النشيد السابع والأخير ، يصارع الشاعر حنينه كما صارعه فى البـداية ، وينتصر عليه ، ثم يستأنف سيره ، سير الفارس على شـاطىء البحر الحر الذى لا يستطيع غاصب أن يملكه :

« يا لغة المنفى صراحا ! ما أبعد الشاطىء الآخـر حيث تسطع الرسالة . جبهتا امرأتين تحت الرماد ، تعتش عنهمـا نفس السبابة .

هل كنت نائمة هذه الليلة ، يا مهجة جبلت على الابتهـال عبر الدنيا ، يا أم المنفى ، حينما فى مرايا الغرفة انطبع وجهه ؟

ويا من أنت أسرع تحت البـرق ، يا من أنت أسرع الى الارتجاف على شاطىء نفسه الآخر ، يا رفيقة قوته وضعف قوته ، أنت يا من اختلطت أنفاسك بأنفاسه الى الأبد ،

أستجلسين بعد على مخدعك الخالى ، شـاهرة ما فى نفس المرأة من أشواك ؟

ليس النفى من أمس ! ليس النفى من أمس !...

لن تصيخى الى العاصفة البعيدة وهى تضاعف جرى خطانا دون أن تطلقى فى الليل صرخة المرأة لتهاجم مرة أخرى فى وكره نسر السعادة الظنين !...

... اصمت ، أيها الضعف ، وأنت يا عطر العروس فى الليل كأنه لب الليل ذاته .

وأينما همت على الشطآن ، أينما همت على البحار ، اصمتى أيتها الرقة ...

لسوف استأنف سيرى ... محاذيا البحر الذى لا يملك ..

ان أفكارنا تعدو على طرق عظمية . والبرق يفتح لى مجرى غايات أوسع . وعبثا تغير العاصفة حدود الغيبة .

... أولئك الذين يشتمون الفـكرة الجديدة ، فى نفحات الهاوية ، وأولئك الذين ينفخون فى الأبواق على أبواب المستقبل

ليعرفون أن فى رمال المنفى تصفر العواطف العـالية المطوية تحت سوط البرق .. أيها الغال تحت ملح « يونيو » وزبده ! ابق بيننا على القوة الكامنة فى نشيدك !

كهذا الذى يقول للرسول ، وتلك رسالته : « احجبوا وجوه نسائنا ، وارفعوا وجوه أبنائنا ، والمطلوب هو أن تغسلوا حجر أعتابكم ... وسوف أقول لكم همسا أسماء الينابيع التى فيها غدا ، سوف نغمر محض الغضب . »

- ٤ -

ونشر بعد ذلك « سان جون بيرس » قصيدتين مستقلتين ، ظهرتا فى مجـلة « الأدب الفرنسى » الصادرة بالأرجنتين ، قصيدتين يتجاوب فيهمـا نفس المعنى الكبير الذى بثه فى ديوانه « منفى » . نشر احداهما سـنة ١٩٤٣ بعنوان « أمطار » ، والأخرى فى العام التالى بعنوان « ثلوج » . فلقـد لمس الشاعر فى المطر وفى الجليد جوهر ما يشعر به من الوحدة والشرود ، وعكس على عناصر الطبيعة صورة اغترابه الدائم وتنقل الانسان بين أمجـاد فانية .

ان المطر كما تعودنا ذكره عند شعراء العـرب ظاهرة محبوبة مطلوبة فى بيئة صحراوية عطشى : غيث يجود بالبركات ، وتستنزل شآبيبه على من يراد له الخير ، بل يكنى به فى مقام المدح عن صاحب اليد الباذلة المعطية السخية . ولكن المطر فى قصـيدة « سان جون بيرس » يحمل سلسـلة أخرى من المعانى والرموز . فالقصيدة نفسها ولدت مع المطر ، مولدا هو الشرود بعينه والافلات من مكان أول . وكذلك يتدفق موضوعها مع الماء المنهمر . والشعر كالمطر أيضا وسيلة من وسائل المعرفة والنضـال تنتهى بالانسان الى تجدد يشبه تجدد الأرض . غير أن المطر أحيانا يعد ولا يفى ، وقد يموه ويعمى ، فكأنه اللغة التى ينظمها الشاعر ، ينضب معينهـا فجأة ، ولا يستطيـع أن يتحكم فى مسراها : وتلك عظمة الخلق الفنى التى تنطوى على تواضع لابد منه . والمطر على كل حال جيش قد انطلق برماحه ، يلحق بالمنفى فى غربته ، وينضم اليـه فى جهاده ، يضرب ويخز ويصـفع وينزل العقاب ، وينصب شديدا جارفا فيحجب الأفق عنا ، ويفرقه ، ويغيره ، حتى اذا انقضى الصراع ، أسفرت الأرض المعركة عن أشجار دانية القطوف قد نمت بفضل ما أصابت من ماء السماء .

واما الجليد فكثيف الثـوب ، اقل صراحة من المطر ، يعمل فى الأرض عملا أعمق وأخفى ، فيـزيل تضاريسها ويصنعها من جديد ، تحت ستار أبيض ناعم ساكن . الجليد اذن كالفكر السارى فى أعماق الشاعر . وهو فى شكله الخارجى قطع صغيرة من البرد جميلة باهرة ، كجواهر اللفظ الأنيقـة التى

يضاع منها الشعر ، على انه يغلف الأشياء ، ويعزلها، ويفصل بعضها عن بعض ، كالمنفى الذى غيب عن الشاعر وجوها حبيبة ووطنا محتلا وأصدقاء هلكوا فى الوغى . ان الجليد لا يفسل بل يكسو ، وقد يكسو وجودنا بطبقات متراكمة من الذكريات ..

لقد كانت « أناباز » ملحمة انسان اعتزل زمانه ، واوغل فى عالمه الداخلى ، ومضى ينظمه وفق خطط رسمها لنفسه ، غير حافل بما يدور فى الخارج من حياة العصر والوطن والمجتمع ، بطل مترف ، مستقل ، لا يبالى بغير ارادته الخاصة . ولكن الزمان لم يلبث أن انتقم : أثار الحرب فدمر وأحرق الألوف من أمثال تلك المدن التى تفنن البطل المترف فى انشائها ، وهنا ثاب الشاعر الى معنى التضامن ، رضى أن يشاطر الانسانية محنتها ، وأن يغوص مع هذا الجيل المعذب الى أغوار الهوة التى انفغرت دونه . لقد وصل صراع الفرد بصراع الجماعة ، منذ لقى فى منفاه اخوته البشر ، والتمس فى وحشته أنسه بهم ، واستعان بهم على المكاره وأعانهم . وأصبح شعره تعبيرا عن مأساة عصرنا ونقائضه : يجتاحه الشك فى القيم المنهارة فيصمد مؤمنا بقيمة العمل الفنى . وأمام الحرمان ، يسمو الى قمم الزهد والتعفف ، ويتخذ من الزهد والانصراف عن الأمجاد موضوعا أثيرا لا يزهد فيه ولا ينصرف عنه . وهكذا يشتق من القلق الطمأنينة، ويجد الرى وراء العطش ، لا يتخلى عن كرامة الانسان ، ولا يتهافت بل يحدث البشرية – بمنطق سقوطها – عن معجزة ارتفاعها .

ونستطيع فى هذا الطور أن نحدد موضوعات « سان جون بيرس » بثلاثة : الانسان فى منفاه ، وعناصر الطبيعة التى ترمز لهذا النفى ، والشعر الذى يجمع بين الانسان والطبيعة فى حركات متوازية . وسرعان ما ستمتزج هذه الموضوعات الثلاثة امتزاجا تاما فى ملحمة جديدة عنوانها « رياح » .

– ٥ –

ظهرت « رياح » عقب انجلاء عاصفة الحرب العالمية ، سنة ١٩٤٦ . ولقد تتبعنا انتاج « سان جون بيرس » فرأينا كيف كان ديوانه الأول «مديح» تجميعا لذكرياته الأولى فى صورها التلقائية المتفجرة اللذيذة ، وكيف نضج الشاعر فأتم فى رجولته سيادته على دولة نفسه الداخلية مع بطل حملة « أناباز » ، ثم فطن الى مأساة عصره فأنشد فى هجرته آلام الجيل المنكوب وآمال الفن الخلاق. والآن يبلور « سان جون بيرس » تجاربه السابقة ، ويؤلف منها قصيدة كبيرة تشمل كل عناصر الوجود ، وتضم أبعاد الكون السحيقة .

بين أيدينا هذه القصيدة التى بلغت أبياتها نحو ألف وخمسمائة . فى البدء ، يتخيل الشاعر قصة الخليقة ، قصة الظلام والنور ، والماء واليابسة ، ويتتبعها حتى الزلازل الطاحنة التى سوف تفوق مدارك البشر . و « سان جون بيرس » لا يتقيد بالحدود التى وضعها علماء الزمان والمكان ، أى علماء الفلك والجيولوجيا ، وأساتذة ما قبل التاريخ وما بعد التاريخ . فالكون عنده حركة مستمرة ، واستمرار متحرك ، لا يكاد يثوب الى حال له الا وقد اجتازها الى غيرها . تذهب القرون والأجيال والفصول . ولا يدوم شىء على صورة واحدة . وتشترك فى هذا التحول أدنى الجراثيم وأضخم الكواكب، بل حياة المحسوس وغيرالمحسوس. حتى اللغة التى تتناقلها الألسن ، تتأثر ألفاظها وتراكيبها بعوامل نفس الطبيعة ويعتريها مثل ظواهر الدواب والطيور المهاجرة أو البراكين المفتوحة الثائرة . ومع ذلك ، فليس الكون جملة تيارات مختلطة مشوشة متصارعة ، وانما هو اطراد وتعاقب وسرعة : وتلك سنة الوجود . واذا كان لهذا الكون روح تسرى فيه وترمز اليه فانها الريح ...

الريح قوة جبارة ، هبطت علينا من محل زئير وهدير لا يرقى اليه الخيال . وملكت كل طريق ، فقلبت الأصنام ، واطلقت الينابيع ، وخالطت النيران وذرت الحصيد ففصلت الحب عن القش. وهكذا انشأت القيم ، وأصبحنا نميز الصالح من الفاسد . ومنحتنا الريح غريزة الارتقاء ، وارادة التقدم :

... كانت قوى عظيمة جدا آخذة فى النمو على جميع مسالك هذا العالم ، وكانت تهبط من منابع أعلى موقعا من أناشيدنا ، فى محل سباب وخصام ...

وخلال شر اضطرابات الروح ، مضت ترسى أسلوبا جديدا للعظمة ، ارتفعت فيه أفعالنا المقبلة ..

عائت بجديد الافكار فى جوف أعاصير التيفون الاسود .. وراحت ترقد الآلهة الحجرية على وجوهها ، وتحرر الينبوع تحت الشوك ، وتعتنق غضبة الحجر ومشاجرة اللهب ، متصلة بخطى الراعى ، والشاعر ...

فلما ميزت من ميت الأعمال حيها ، ومن أحسنها ما هو فذ ، ما هى ذى قد جعلت تنعشنا بحلم من الوعود ...

والريح التى تزجى الينا الوعود قوة مطلقة لا نعرف معها الوقوف عند حد ، فلا نحن ننحصر فى جيل او بيئة أو هدف ، ولا نحن ننعم بحرية التصرف والتريث والانتظار . ومحاولة الاستقلال عن الريح عبث وضلال ، ما دام للريح يخضع النبات والجبل والكوكب الذى يحملنا . واذا كان ذلك الطاغية العاتى سيدنا ومولانا ، فشعارنا العنف والاعتداء والشطط :

سلامتنا فى العجلة وابطال ما كان . ان اللهفة فى كل مكان .
واذا حدث لامرىء بجوارنا أن يتنكر لوجهه الحى ، فليمسك بوجهه كرها فى الريح .

اننا احسن قضاء لامورنا بالعنف والاضطهاد .
مبدانا التحيز ، والانشقاق عرفنا ...

والريح تحرص على تنفيذ شريعتها ، فتنقسم وتتعدد لكى تحكم بنفسها كل اقليم ، تنقسم الى ريح الشمال وريح الجنوب . وقد تنيب عنها الأنهاروالطيور ، وأى كائن يظهر لها الولاء ، كالشاعر المبهور ـ وان كان يعييه فى آخر الأمر أن يحتفل بكل نزوح جديد . لقد عصفت الريح بالماضى ، فتلاشت الذكريات ، ولكن لم يبق محل للحزن عليها ، لأن الريح تنتقل الى موضع آخر يولد فيه عالم آخر . فلينشد الشاعر ما طاب له الانشاد ، غير أنه لا يكاد يفهم قريضه :

أيتها الذكريات ، أيتها الذكريات ! فليصنع بك مثل أحلام الحالم عند انحسار أمواه الليل ...

ان الرياح شديدة ! والجسد قصير !

أيها الشاعر ، يا ناطقا بلغتين كلما وقفت بين أشياء ذات حدين ، وأنت نفسك نزاع بين كل ما هو موضوع نزاع ...
ايها الانسان المتكلم بالتورية .

ولكن الريح ، آه ! الريح ! ان قوتها بلا غاية ، وبنفسها مفتونة .

نحن نمضى ، وظلالنا ... وأعمال عظيمة ، ورقة ورقة ، أعمال عظيمة تنشأ بصمت فى مثاوى المستقبل .

والريح التى لا يقتنع الشاعر بحكمة عنفها : تسيطر بالعكس على العالم وتلهب فكره . والعالم هنا فاتح يشبه بطل « أناباز » فى ايمانه بالتقدم ، الا انه لا يجوب الأراضى الجديدة لكى يثبت سيادته عليها ، وانما يهرع كالطريد ، ويلهث ويطير ، ويتهافت فى كل لحظة على وسائل المعرفة ، بغية الوصول الى نتيجة ما ، فى أقرب فرصة ، لأنه واثق من أن ريحا أخرى سوف تهب حالا ،وتطيح بمنهجه وبقدرته على الاستغلال . انه مع ذلك يريد أن يكدس أقصى ما يستطيع من منافع ، قبل أن يفوت الأوان . يبنى اذن بدوره « برج بابل » أى مجتمعا جسيم الكتلة وان كانت أسسه الانسانية ـ من تفاهم وتعاون ـ ضعيفة مهملة . الم تبن كل حضارة برجها ؟ الم يبن كل جيل برجه ؟

والعجيب أن علماء القرن العشرين ، حملة الأنابيب والأسلاك ، انما يحملون المعرفة نيرا وأغلالا . ويسجنون انفسهم فى المعامل والمصانع ، ليخرجوا أسلحة للعنف أمضى وأسرع ، وبين قوم أصبحت أوثانهم الذرة والبترول واليورانيوم ، من يسمع لصوت الشاعر وهو يحتج وينذر ، أو ليس الانسان هو أصل النشاط وغاية السعى ؟ فما بالنا ندوسه بأقدامنا الحثيثة ، ونقدس الاندفاع ؟ لقد نسينا ما تحركنا من أجله ، وهو اسعاد الانسان ، وجعلنا الانسان ضحية حركة هوجاء عمياء .

وتتحدد فى هذا المجتمع وظيفة الشاعر . فقد ثبت أن الانسان كلما ارتفع فى البناء قصر مدى بصره ، وكلما اشتدت قدرته ركبه الغرور واختلت موازين عقله . وهنا الشر المحدق بالجميع . فى هذه الدوامة المحمومة ، على الشاعر ان يدعو الى التأنى وايثار العافية . واليوم وقد أصبحت لغة العلماء المتخصصين لغة غامضة مستغلقة على افهام الناس، سوف تبدو لغة الشاعر هى اللغة الوحيدةالمفهومة. مهمته اذن أن يتوسط بين علم العلماء وانسانية الناس :

فليسمع الشاعر صوته ، وليوجه الراى !

انما الشاعر أيضا بيننا ، على قارعة طريق اهل عصره .
سائرا سير عصرنا ، سائرا سير هذه الريح العظيمة .

شغله بيننا : ايضاح الرسائل .. لا المكتوب ، بل الشىء ذاته ، الشىء حيا وفى تمامه .

حفظ الاصول ، لا حفظ النسخ . وخط الشاعر يتبع محضر الجلسة .

والحق ان عصرنا يعوزه الشعراء . وأهل « برج بابل » الحديث قد باتوا أحوج الى لغة الشاعر الواضحة منهم الى رسوم المهندس ومعادلات الرياضى وأحجار البناء . فليدق الشعراء نواقيس الخطر ! ليبينوا كيف انهارت القيم العريقة ! فقد غدا مضمون الحرية فى كثير من البلاد استعبادا ، وتسخيرا ، وغدت المعامل متاحف للبشاعة والأهوال . ذهب عن الوردة اريجها ، وانعدم طعم الحياة ، وضل الانسان عن نفسه بين طلاسم الدهر وأحاجى التاريخ ...

لم يكن الشعر فى ديوان « مديح » الا احساسا بالطبيعة وتلذذا ، وفى ملحمة « أناباز » نرى

شخصية الشاعر ولكنا لا نكاد نميزه وسط حشد الفرسان ورفاق البطل ، فهو مضيع فى مواكب المجد ، وفى ديوان « منفى » أضحى الشاعر شاهدا يتأمل مأساة العصر ، وأما فى « رياح » فالشاعر « يخرج من حجراته الغابرة » عندما يفلس رجال الاقتصاد والتجارة والعلم ويشرف الانسان على الهلاك . هناك يتقدم الشاعر ، يتبعه صحبه من أهل الوداعة والجلد ، مبتسمين فى نبل ومحبة ، وينصرفون الى شق الطرق المسدودة . وهذا الشاعر الجليل لا يقتصر على رفع صوته ليفصل بالقول فى الأزمة المستحكمة ، وليرد للانسان حقوقه وسلطاته وثقته بنفسه وقوته ، بل انه ليشترك فى العمل مع اخوته ، ويمشى معهم فى مهب الريح . واذا الريح تذكى نور المشاعل ، فتنجلى الغشاوة عن البصائر والأبصار . هنا يتفوق الشاعر على قائد « أناباز » وعلى « رحالة » المنفى : فهو مصلح حكيم ، ونبى ملهم ،يتناول أصول الأشياء ، ويبين ما خفى من طلاسم الدهر وأحاجى التاريخ ، ويبشر الناس بعهد جديد .

ولعل الريح الرهيبة قد تأنست ، أو لعل الانسان — وهو الذى اعتاد أن يكون ألعوبة القوى العاتية — قد اعترف أخيرا بأن الريح هى التعبير الطبيعى عن كل وجود . ها هما ذان يقتربان : الانسان والريح . ولقد دعا الشاعر الناس الى أن يعيشوا، فجلا غمتهم، وشحذ أدواتهم ولم يعترض هبوب الريح بل وقف منها موقفا ايجابيا بخروجه الى القوم فى الهواء الطلق وبسيره معهم على قارعة الطريق . والآن وقد ثاب الانسان الى نفسه وعاوده الأمل ، رأى فى الريح معينا مقتدرا ، وشريكا فى السراء والضراء ، وفهم عنها حكمة الحياة :

... سأتعجل افراز رحيق افعالكم . سأقود أعمالكم الى النضج ...

... لقد كانت رياحا عظيمة جدا .. تلك التى راحت تنشد لنا شر الحياة وتنشد لنا شرف الحياة .

وقد يراود الانسان حب المغامرة ، قد يجذبه سراب خلاب الى مفاوز الهلاك ، غير أن نفسه المتيقظة — وقد انعشتها نسمات العهد الجديد — تستوقفه وتسائله ، وتحاسبه : ماذا يلتمس هناك ؟ وعلام يريد أن يجهز ؟ انه ليعرف الآن أن غرور الامعان والابتعاد سوف ينتهى به الى مواقع التعدى والخيانة . فاذا لم يزدجر ولم يعدل عن زيفه ، واقترب من حدود الفناء ، عندئذ يخطف برق فيقطع عليه السبيل :

هنا الشاطىء واللحام . وفيما وراء ذلك الانكار ...
ما بالك تهم بالهرب من قومك هناك ؟
وعلى دابة السائر فى الغرب تنقض يد قاهرة فتقلب عنقها ، وتعيد رأسها الى الشرق .

تلك هى ملحمة القرن العشرين ، عصر الرياح السافية من كل صوب ، عصر القوى الجبارة التى تعبث بالقيم ، وتقتلع التقاليد ، وتفرق الناس أو تجمعهم كالعصافات الطائرة ، وتنفخ فيهم جنون السرعة والعنف . انها بذلك ملحمة الصراع بين عوامل التعرية والعدم .. ومعانى الخير والبقاء . واذا كان « سان جون بيرس » أثناء اقامته فى آسيا قد تأثر فى كتابة « أناباز » بطبيعة الشرق العاكف على التأمل الباطنى ، فقد عكس فى ديوانه « رياح » — من حيث لا يدرى صورة الغرب الأمريكى الذى حل فيه ، صورة حضارة مادية مندفعة الى الأمام، مندفعة الى الخارج بقوة الآلات . وهى الصورة التى تغلب اليوم على عالمنا المهتز .

— ٦ —

وبعد أن سار « سان جون بيرس » مع أهل عصره فى مهب « الرياح » ، وانتهى بالانسانية الى حيث وجدت نفسها الشاردة ، ها هوذا يقف بنا أمام رمز العظمة والعزة ، أمام « البحر » ، فى قصيدة طويلة النفس نشرها سنة ١٩٥٠ مطلعها « وأنت أيتها البحار » :

وأنت أيتها البحار ، يا من كنت تقرأين فى أحلام أرحب ، أو كنت تتركيننا ذات مساء لمنابر المدينة ؟ ...

انه لأعرض ، يا شعب ، مجلس المستمعين منا اذا انعقد على سفح أجل لا يتدهور : البحر الفسيح الأخضر مثل فجر فى شرق البشر ،

البحر المعيد على درجه كقصيدة من حجر ...

لن يحاصر شذى الوردة الجنائزى بعد سور القبر ، والآونة الحية فى سعف النخيل لن تكظم بعد نفسها المغتربة ... مريرة، هل كانت شفاهنا نحن الأحياء يوما مريرة ؟

لقد رأيت ذلك المهرجان الكبير يبتسم فى أنوار عرض البحر : بحر أحلامنا فى عيد مثل فصح من العشب الأخضر ومثل عيد يعيده الناس ،

اغمرى ، أيتها النسمة مولدى !... ورماح الضحى تهتز على أبواب الفرح . طبول العدم تذعن لمزامير النور . والمحيط من كل صوب ،وهو يطأ حمله من الورود الميتة ،

على أسطحنا الجيرية يرفع كالسلطان رأسه !

فى البحر حياة شائقة : مهرجان من مزامير النور ، ومن النسائم البليلة المنعشة . انه صفحة خضراء كالأمل العريض ، يرد للشاعر الشيخ أفراح صباه . ولماذا نظل أسرى فى سجون المدينة ، بين

اسوار القبور وأحجار المنابر ، اى مشدودين الى معانى الفناء من ناحيـــة ونحن نصغى لأحاديث خطبائنا الصفار عن المستقبل ؟ بين قطبى المـاضى والمستقبل ، ما أشد الآلام التى تطحن حاضرنا ! فقد انحصر يومنا بين ماض ثقيل يسحقه بمخلفاته ، ومستقبل مكشر عن أنياب الحاجة والدمار ... ولكن ، بدلا من الاعوال والندب والأنين ، بدلا من الجزع العقيم ، يقدم لنا « سان جون بيرس » خبرا رصينا حافلا بمعانى البطـولة والثبات والجلال ، خبر قربنا من البحر . وهل أروع وأثبت وأجل من الخضم الزاخر ؟ لقد صاحبت أمواجه الدهر دون أن تكتهل أو تضعف ، على عكس تماثيل المدينـــة الجامدة ، يريد بها الناس أن يشيروا الى خلودهم فاذا هى الدليل على زوالهم . وأمام البحر يتحـدد وعينا ؛ فننظر الى حاضرنا نظرة تمحو ما فيه من ضيق يرهقنا ، وتنظمه فى سلك التاريخ المديد :

لقد أقبل البحر علينا من فجر التاريخ فى موكب حاشـــد من أسلافنا :

انه البحر اتى الينا على درج المسرحية الحجرى :

بأمرائه وأوصيائه ،ورسله المكتسين بالفخامة والمعــدن ، وكبار ممثليه المفقوئى العيون ، وأنبيائه .. ورعاته ، وقراصنته، ومرضعات ملوكه الاطفال ، وشيوخ بدوه فى منفاهم .. وكبار مغتصبى العروش ومؤسسى المستعمرات النائية .. وكبار حكمائه الرحل على صهوات الجاموس فى مزارع الارز ، بكل قطيعه من الوحوش والآدميين ...

هكذا أتى البحر الينا فى غمره الكبير ، وعليه غضـــون تضاريسه الضخمة العتيقة ... كل البحر قطعة واحدة !

ومثل شعب أقبل علينا جديد اللغة ، ومثل لغة أقبلت علينا جديدة العبارة ...

البحر المتحرك ، الذى يتخذ طريقه بانزلاق عضلاته الضخمة الهائمة . .أقبل الينا على حلقات أفعوان أسود ،

شىء عظيم جدا يزحف نحو المساء ... »

هذا البحر المهيب شىء أعظم من الصحراء التى أشاد بها « سان جون بيرس » فى ملحمة « أناباز » لأنه يحيط بجميع أقطار العـالم وجميع ممالك التاريخ ، ولأنه أفق خصيب مفتوح لأحلام الشاعر الذى يرشد البشر ، وأطماع القائد الذى يبحث عن سلطان ، وقوى الاحياء التى تريد أن تنطلق . ان البحر ميدان القدرة وساحة الحرية . واذا كانت الريح التى تهب حيث تشاء ولا يملكها أحد رمزا لروح العصر ، فالبحر الذى لا يتـأثر بشىء رمز للمجد الخالص . هو سعة وانبساط وحركة ؛ على نقيض الأرض اليابسة الحذرة الكزة .

ولا مكان قط للعظمة حيث التيبس والجفـاف والضيق . فعلى الانسان القاعد فى المدينة أن ينهض وان يتحرر ، ان ينتعل خف المغـامرة ، ويخـرج لاكتساب مصير اجدر به . وهـذا البحر يدعوه ، بلغة ثرية مرنة ، بغيرها على باب كل دولة . وللعصر كما للبحر صفير عال لم يقرع بعد سمع الانسان ..

تتلاقى فى صورة البحر اذن عدة رموز جمعهـا الشاعر ، قد تتنافر حينا بيد أنهـا تتضافر فى النهاية . فالبحـر يرمز الى قوة شاسعة ، حالية وابدية . انه مادة تمتد فى المكان والزمان معا ، ولكن على غير تحديد علمى لمجال هنا أو هناك ، لأن البحر يمثل فوق هذا وذاك معنى ميتافيزيقيا . الا ينقلنا تأمل البحر من الطبيعة الى ما وراء الطبيعة ؟ فلقد احتضن آلهة الأقدمين وأوثانهم ، ورافق الكائن فى شتى مظاهره ، وتعددت ألوانه وأشكاله وأصواته ، من همس الخرير الى عنف الهدير . وما زال يغمر وينحسر ، يخلق ويبيد ، يظهر ويخفى ، ويحشـد المتناقضات ، كأنه القدرة الهائلة .

وتلك قدرة توحى بالمعرفة ، وتبث فى القـلوب حكمة الأجيال وحكمة الكون . فتعلم الانسان ما لم يعلم : تعلمه الايمان بنبل الانسانية ، وهذا النبل هو آية عظمته ورفعته . والشاعر يرجو أن تمتلىء الصدور بهذه النفحة الكريمة ، بهذه الروح العالية التى يحيى تأصلها فى منابت البشر ، ويؤكد بقاءها منذ الطفولة فى أغوار باطنهـم ، رغم ضـعفات الشيخوخة التى آلوا اليها . وهكذا يطمئن أهـل زمانه الى أنهم ما برحوا أهلا لحياة فاضلة سامية.

- ٧ -

ونشر « سان جون بيرس » أخيرا ـ سـنة ١٩٦٠ ـ قبيل أن تتوج عمله جائزة نوبل ، ديـوانه « تأريخ » (Chronique) مستعيرا هـذه الـكلمة اليـونانية الأصل ، التى تعنى « الزمن » ، والتى درج مؤرخو القرون الوسطى على أن يعنونوا بهـا كتبهم . تلميح منه اذن الى القدم ، الى عمر الانسان الذى طال ، فقد اجتاز الحضارات الأولى ، والعصر الوسيط ، وامتد أجـله الى أزمتنـا الحديثة . والشاعر اذ يؤرخ لحقب الدهر ، انما يؤرخ لنفسه الحاوية أيضا : فهو من مواليد القرن الماضى ، وهو مثلنا من شهود تحطيم الذرة وغزو الفضـاء . والديوان يردد لغة عرفناها فى قصـائد « أناباز » و « منفى » ، لاسيما لفظتى « آسيا » و « الغرب » ، واننا لنذكر كيف انقسمت حياة الشاعر فى الزمان

والمكان بين هـــذين القطبين الجامعين ، المحيطين بسائر البشر . ومن هنا كانت المطابقة النفيسة بين التجربة الشخصية والأبعاد الانسانية :

أيها العمر الكبير ، ها نحن أولاء . ما كنا نحرص على ورد أو افسنتين . وانما كانت رياح آسيا الموسمية تخفق ـ حتى أسرتنا المتخذة من جلد أو حطب ـ لبنها الطامى بالزبد والجير الحى . وكانت أنهار عظيمة جدا ، ولدت فى الغرب ، تنزل على مدى أربعة أيام فى البحر ما تفرزه من كثيف الطين الأخضر .

أيها العمر الكبير ، لقد أقبلنا من كل ضـــفاف الأرض . جنسنا قديم ، ووجهنا بغير اسم . والــــدهر يعرف مـا يطول ذكره عن جميع البشر الذين كنا اياهم .

وماذا نعرف نحن عن الانسان ، شبحنا ، وهو متدثر بعباءته الصوفية ، محجوب الرأس بقبعة أجنبى عريضة ؟

ويتدرج الشاعر من معنى المجهــــول وصورة الشبح ، حتى يصل الى الحديث عن الموت الذى يسعى الى دولته الأحياء طرا ، ويخلفون فى رحابه أعمالهم ، وينتهى بين يديه مطافهم :

وراءنا ، من هناك ، على منحدر السنة ، كل الأرض ، ذات الثنايا المستقيمة ، وقد شـــدت من كل ناحية كعباءة الراعى الفضفاضة حتى ذقنه معقودة ...

وأعمالنا تنأى عنا فى بساتين بروقها ...

لقد بلغ « ســان جون بيرس » الخامســة والسبعين من عمره . فهل عبثــا سار فى هـذا الدرب الطــويل ، وهل عبثــا نسير لا ما وزن أعمالنا التى تنفق الأيام فى اتمامها ؟ ان الشاعر كلما تقدمت سنه ، ودنا أجله ، وأبعدته الشيخوخة عن نشاط السعى وتحقيق المآرب ، راودته ـ مع الحسرة على ما فات من نضرة الشباب ـ ثورة على الفنـــاء حكيمة . انه يأبى أن تنفغر دون القيم الانسانية هوة العدم . يأبى أن يقيس حياته بمـر السنين : فالزمن ينقضى ، ويذهب ، ولكن المعانى والفعال جوهرية باقية :

أيها العمر الكبير ، لقد كنت تكذب : طريق من الجمر وليس طريقا من رماد .. الى أى شطط بعد ذلك نجرى هنا ، متوقدى الوجوه شم النفوس ! ان الزمن الذى تقيسه السنة ، لا يصلح مقياسا لأيامنا . لا علاقة لنا قط بالأدنى أو الأسوأ . انما لنـا الزحام الالهى فى وثبته الأخيرة ...

أيها العمر الكبير ، ها نحن أولاء على طرقنا التى لا ترتسم حدود . قرعات السوط على كل الرقاب ! وصرخة عالية جدا فوق الربوة ! وهذه الريح هبت من غير مكاننا ضدنا ، وهى التى تحنى الانسان على الحجر كالمحراث على الطين .

سوف نتبعكما ، يا جناح المساء ... ويا حملقة العين فى أحجار البازلت والرخام ! ان صوت الانسان على الأرض ، ويد الانسان فى الحجر وتشد نسرا من ليله . ولكن الله يصمت فى المعدود ، ولم ينصب سريرنا فى البسيطة ولا فى الزمان المديد .

أيتها المنية التى تزينت بقبضة العاج ، عبثا تقاطعين دروبنا التى حدبت بأكوام العظام ، لأن طريقنا يرمى الى أبعد . والغلام حامل السلاح المتزيى بالعظام ، هذا الغـلام الذى نؤويه ، ويخدمنا بالأجر ، سيغفو هذا المساء عند منعرج الطريق .

بقى أن نقول هذا : اننا لنحيا بما وراء الموت ، بل وبالموت سوف نحيا ...

مملكتنا من عهد ما قبل المساء ، تلك الأبهة التى ينحو بهـا عصر نحو ذروته ...

هكذا يرتفع الشاعر بالقيم الى درجات الخلود . ويرتفع انشاده الى نبرات التكبير والتسبيح . انه الآن فى حضرة الروح . ويستولى عليــه الخشوع وهو يلقى أبياته الأخيرة المؤثرة ، فى نبل جم وتواضع رقيق ، هما صورة الانسان ازاء مصيره :

القربان ، أيها الليل ، الى أين نحمله لا والحمد ، أين نودعه؟ اننا نرفع حتى أقصى ماتمتد اليه سواعدنا ، على صحفة أيدينا ، مثل أفراخ أجنحة وليدة ، قلب الانسان الذى غشيه الظلام ، حيث كان الشره وكان التحمس وكل ذلك الحب الذى لم يبخل.

انصت ، أيها الليل ، فى أفنية الصحارى ، وتحت القناطر المنعزلة ، بين الأطلال المقدسة وتفتت أعشاش النمل البالية ، الى الخطوة الواسعة الجليلة تخطوها النفس بلا جحر .

كأنما على البلاط البرونزى وحش يهيم .

أيها العمر الكبير ، ها نحن أولاء . نقس قلب الانسان .

المراجع

١ ـ دواوين « سان جون بيرس » :

Eloges. — Anabase — Exil, suivi de **Poème à l'Etrangère, Pluies, Neiges. — Vents. — Amers. — Chronique.** (Gallimard).

٢ ـ دراسات :

Gaëtan Picon : **Panorama de la nouvelle littérature française.** Gallimard, 1949.

Marcel Raymond : **De Baudelaire au Surréalisme.** J. Corti, 1952.

Maurice Saillet : **Saint-John Perse, poète de gloire.** Mercure de France, 1952.

Alain Bosquet : **Saint-John Perse.** Seghers, 1953.

Pierre Guerre : **S.-J. Perse et l'Homme.** Gallimard, 1955.

Christain Murciaux : **Saint-John Perse.** Editions Universitaires, 1961.

Les Nouvelles Littéraires, 3-11-1960.

La Nouvelle Revue Française, janv. 1961.

الحركة الرومانسية في أوروبا

وموقف النقد الحديث منها

بقلم : الدكتور فايز اسكندر

كانت الحركة الرومانسية فى أوروبا وليدة عصر محدد المعالم . فلقد اقترن ظهورها – على الصعيد التاريخى والاجتماعى – بالمرحلة الثورية التى افتتحتها الثورة الفرنسية ، والتى كانت بمثابة اشارة البدء للتحرر من عدد من القيود فى مختلف مجالات التنظيم الاجتماعى والاتجاه الأيديولوجى والقواعد السلوكية والأخلاقية والقيم الجمالية . ومن ثم ظهرت الرومانسية وفى أعماقها نزعة الى التحرر والانطلاق وكسر القيود التى غللت الأشكال والمضامين على حد سواء ، واتجهت ناحية جديدة تخلق أعمالا فنية مطابقة لاحتياجات العصر ولمطالب انسان ما بعد الثورة .

ولقد ثارت الحركة الرومانسية على قواعد المذهب الكلاسيكى فى الأدب والفن ، تلك التى كانت تضع المقاييس والقيم فى عالم الانتاج الجمالى منذ مفتتح عصر النهضة ، على أساس من كتابات أرسطو وهوراس وغيرهما من مفكرى الاغريق والرومان ، الذين غزت أعمالهم تفكير أوروبا الظامئة الى الثقافة والمعرفة . ولقد ساد المذهب الكلاسيكى فى أوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على وجه الخصوص ، وصار هو المعبر فى ميدان علم الجمال عن أفكار وقيم واتجاهات كان لها الغلبة فى تلك الفترة من حياة المجتمع الأوروبى . وعلى أساس من القواعد الكلاسيكية ظهر فى انجلترا مثلا ما يسمى بعصر المنطق حيث كانت المقاييس الفكرية والسلوكية تحتم أن يسود العقل والاتزان ، والتفكير واللياقة ، وحيث لايحق للعاطفة أن تجد لها متنفسا الا فى اطار كل ما هو معقول ، وحيث لا مجال لاستلهام الطبيعة الا فى حدود ، أو اللجوء الى الخيال أو التصور ، وحيث الكائن الانسانى نفس مستغلقة لا يمتد اليها بحث أو دراسة ، وانما هو خاضع فقط لمجموعة من قواعد السلوك ليس من حقه أن ينتهكها أو يبدل فيها والا اتهم بالثورة والميل للتجديد ، وهما أشد ما تناهضه الأسس الاجتماعية والجمالية على السواء . ومن ناحية أخرى فقد أصبح التكلف والتزمت فى الأشكال الأدبية والفنية على تباينها شعارا للكلاسيكية الجديدة ، يثقل على المضامين ويحصرها فى اطار من الصناعة الفنية والتزيين اللفظى .

على كل هذا ثارت الرومانسية . لقد ثارت على الأشكال التى أحكم الكلاسيكيون صوغها ، وعلى المضامين التى ابتعثتها قواعد الحياة فى مجتمع محافظ ، وانطلقت تعبر فى ميدان الأدب والفن عن تلك المثل والقيم التى بدأت تحتل مركز السيادة والغلبة فى عصرها . لقد أحرز الفرد فى تلك الفترة حقوقا كانت مهضومة ، وصار فى حد ذاته مركزا للكون ، تزاح من فوق طاقاته الكامنة الخلاقة أثقال الكبت ورواسب العصور الوسطى ، وتعطى له كافة الصلاحيات ليكون سيد نفسه ومالك مصيره .

الى هذا الفرد المتحرر اتجهت الرومانسية تمجده وتتغنى به ، تدرسه وتتحسس مستقبله ، تفك عنه ما يحيطه من قيود ورواسب تعوق أفكاره وتجعله عبدا لمعتقدات موروثة ، تشارك فى معاركه الجديدة ، وتبارك خطاه وهى تسلك دربا لم يسلكه فى العصر الذى سبقه . ولقد أدركت الرومانسية أن الفرد ليس الا نتاجا للطبيعة وانعكاسا لها ، وهو فى نفس الوقت عامل مؤثر فيها وفى تغييرها وتطويرها ، تماما كما غير الفرد المجتمع وانتصر للجديد على القديم . انطلقت الرومانسية نحو الطبيعة بوصفها أم الحياة ومنبع الوحى والالهام ،

ضاربة بذلك صفحا عن تقاليد الكلاسيكيين المكتبيين فالطبيعة لا تكتشف من خــلال الكتب والنظريات وتسجيلات الأقدمين ، وانما هى مادة حية متغيرة يمارسها المرء ويفهمها بأن يعيش فيها ويتلقى على صفحة نفسه انعكاساتها المتجــددة . وجعلت الرومانسية ذلك التــأثير المتبادل بين الفــرد والطبيعة ، بل ذلك « التوحد » فيما بينهمــا فى احيان كثيرة ، هدفا من أهداف رسالتها ، بوجهة نظر جديدة فحواها أن الطبيعة على عتوها وجبروتها لا تقهر الانسان وتحيله الى حالة من التبعية لقوانين مستغلقة من صنعها يحار فى فهمها ويقف أمامهـا عاجزا عن فك طلاسمها ، وانما صورت الفرد قادرا على تسيد الطبيعة واخضاعها لمشيئته عن طريق رفع الأستار والحجب عن مغاليقها . ان الطبيعـة عند الرومانسية ليست قوة معادية قاهرة كما كان المفهوم من قبل ، بل صارت وسيلة للكشف والمعرفة عن طريق تغلغل النفس الانسانية الى أصــول ما حولها واستكناه أسرار محركها الأول .

وكما اتجهت الرومانسية الى الفرد فى علاقاته بالطبيعة ، كذلك اتجهت الى التنقيب عن اللغــة البسيطة التى يستخدمها ذلك الفــرد فى حياته اليومية ، مرتفعة بها الى آفاق سامقة ومتخذة منها ركيزة لانتاج أدبى يعالج مشكلات الانسان العـادى فى مختلف مناحى الحياة . ولم يكن هذا الاتجاه الا كسرا لأهم عمد الكلاسيكية التى حصرت نفسهـا فى لغة الصالونات وأحاديث « الطبقة الراقية » ، لغـة الترف والزخرف اللفظى ، لغـة القلة المنعزلة فكريا وعاطفيا عن أحاسيس النــاس البسطاء الذين يضطربون فى مسالك الحياة . ولقــد كان هــذا سلوكا طبيعيا من الرومانسية اذ كان عليها أن تعبر عن المضامين الجديدة فى الأدب والفن باستخــدام أشكال وأساليب جديدة مطابقة لها ومتفقة معها . وبمعنى آخر فقد فرضت تلك المضامين وجود هذه الأشكال ، وكانت اللغة هى الأداة الرئيســية التى صاغت تلك القوالب الجديدة التى صبت فيها مادة الرومانسية الحية .

ولم يكن من الغريب بعد هذا أن تبتدع مقاييس جديدة فى الشعر ، وأن ينبــذ الرومانسيون فى انجلترا « المقطع البطولى » الذى انحصر فى نطــاقه دريدن ، وســويفت ، وبوب ، وجونسون ، وأن تكتشف أساليب مستحــدثة متعلقة بالضــوء واللون والكتلة والمساحة فى التصوير والنحت ، وأن تستخدم من القوالب الموسيقيــة ما يستطيع أن ينقل الأحاسيس الجديدة فى عالم جديد . وليس من الغريب بعد هذا أن تستلهم الرومانسية الآداب والمواويل الشعبية فى مختلف بلــدان أوروبا ، وأن تبحث عن التركيبات والصياغات الشعرية فى عصر النهضة ، وأن تتخــذ من كل هذا ذخيرة حية من المضامين والأشكال تجعلها لصيقة بتراث الشعوب القومى الذى تجدد على يديها وتبلور فى أعمال فنية وادبية بلغت من الروعة ما جعلها قمة فى عصرهــا ، وما ساعد على الاحتفاظ بسحرها فى عالم اليوم .

ولقد كانت نزعات التحرر والانطلاق والتجــدد خيطا متينــــا يربط بين الرومانسيين جميعهم ، يســتطيع المرء أن يتلمسه فى أعمال أولئك الكتاب والفنانين على اختلافها ، نزعات تستبين فى الأفكار والقيم والأخلاق وقواعد السلوك ، وفى اتجاه الحياة التى عاشوها فى زمانهم . فوردزورث يــكتب « قصائده الغنائية » التىتعتبر استهلالا للرومانسية فى انجلترا فى الوقت الذى كان يكن اعجابا بالغا للثورة الفرنسية . وبيرون يعيش حيــاته ثائرا لا يهادن ، يكتب « تشايلد هــارولد » و « دون جوان » ، فيصب فيهما غضبه على المجتمع وتقاليده ويعلن انتصار الفرد على القيود ، ثم يشد رحاله الى ايطاليا فيساعد الكاربونارى ، ويمضى ليستشهد على أرض اليونان المكافحة . وبيتوفى شاعر المجد القومى يتغنى بأعذب أهازيج الحرية وهو يحــارب طغاة آل هابسبورج ، وشوبان يضع أعذب ألحانه وأشهرها على الاطلاق وهو منفى عن بلاده بولنــدا يحركه الحنين الى وطنه المغتصب ، وبتهوفن يلحن للثورة الفرنسية ويهدى ألحــانه الى نابليون ، وديلاكروا يكرس صدر شبابه لتصوير الحرية فى لوحات تجيش بالثورة العارمة ، وفان جوخ ينغمس فى حياة عمال المناجم الأشقياء وهم يسفحون أعمارهم فى جوف الأرض وقد أفعمت نفوسهم بالثورة فيبدع لوحاته الخالدة ، بينما يحلل ستاندال فى براعــة احاسيس ومطامح الانسان العادى ـ انسان الثورة الفرنسية ـ فى مواجهة الأرستقراطية ، فيخرج الى الوجود « الأحمر والأسود » و « دير بارم » ، ويبلغ بهما حد الروعة والاعجاز .

أما الشاعر الانجليزى شــيللى فكان يؤمن أنه منوط بتحقيق رسالة فى هذا العالم ، هى أشــبه بالنبوة منها بالشعر . وقد استبانت أفكاره بشكل اكثر تحديدا حينما كتب « بروميثيوس طليقا » ، متخذا من تراجيديا اسخيلوس مادة حية فى ثوب جديد ، ومعبرا من خلالها عن تمجيــده لروح الانسان التى تتخذ من المحبة سلاحا ماضيا لتحقيق

أهدافها فى الخلاص ، ممتنعة فى ذات الوقت عن كل أشكال التهادن والتسامح مع الاضطهاد الواقع عليها ، حتى لو استغل فى محاولة اخضاعها اسم الاله وتعاليمه .

وكان احساس شيللى بالطبيعة احساسا جديدا من بعض الوجوه . فقد كان يدرك أن هناك نوعا من التفاعل العضوى بينه وبين الكائنات والظواهر الطبيعية التى تحيط به ، وكثيرا ما كان ينشىء معها علاقات أقرب الى التوحد والعاطفية فتارة يغنى للقبرة ، وأخرى للسحابة ، وثالثة للريح الغربية ، فيجعل نفسه جزءا من الكون الفسيح يتلقى منه انطباعاته ويعكس عليه انفعالاته . وفى أفضل أشعاره ، وخاصة تلك التى يعالج فيها علاقات الانسان بالطبيعة ، يحس المرء بطلاقة وسلاسة ، ومرونة فى الأوزان الشعرية ، سيما اذا أدرك الانسان ذلك المزيج الفريد من الرؤى والمجردات التى يصبها فى تلك الأشكال ، فيكسب شعره طابعا أثيريا تتخلله عواطفه ، حتى ليخيل للقارىء أنه لا يواجه كائنا بشريا ، بل روحا تجردت من ردائها الجسدى ، تجتاز فى شفافية بللورية صور الطبيعة الحية . انه يخاطب الريح قائلا :

اجعلنى منى قيثارة لك .. كما هو الحال مع الغابة
فماذا لو ان أوراقى تتساقط كأوراقها ؟
ان ثورة أنغامك القوية
سوف تكتسب من مجموعها رنة خريفية عميقة
حلوة رغم انغماسها فى الاسى . فلتكن روحى
أيها الروح الصاخب ! فلتكن أنا ، أيها الكائن المتوثب !
فلتسق أفكارى الميتة عبر الكون ،
كما لو كانت أوراقا ذابلة ، كى تسرع بميلاد جديد ،
وبفعل السحر الكامن فى هذا الشعر ،
أنثر كلماتى بين البشر
كما ينتثر الرماد والحجر من نار لا تخبو !
فلتكونى من خلال شفتى بشيرا بالنبوءة
الى أرض لم تستيقظ بعد ! أيها الريح ،
اذا ما حل الشتاء ، فهل يمكن للربيع أن يتخلف طويلا ؟

من قصيدة « الى الرياح الغربية »

غير أن الرومانسية بمفاهيمها الأصيلة واتجاهاتها الأيديولوجية لم تعش طويلا ، وما انتصف القرن التاسع عشر حتى تفرقت الرومانسية مدارس مختلفة تجرى فى فروع جانبية . ومن هذه المدارس ما تبلور فى نظرية الفن للفن التى وجدت فى بودلير معبرا صريحا حيث دافع ــ كما قال الشاعر الفرنسى تيوفيل جوتيه ــ عن « الاستقلال المطلق للفن » ، ولم يسمح للشعر « أن يستهدف أى غرض آخر سوى ذاته ، أو أية مهمة اخرى خلاف استنهاضه فى نفس القارىء احساسا بالجمال بالمعنى المطلق لهذه الكلمة » .

والحقيقة أن الاتجاهات التى تفرعت عن الرومانسية ، من تأثيرية الى تعبيرية الى رمزية الى تكعيبية ، الى اتجاهات أقرب الى التصوف ، كان يربطها خيط واحد مميز ، هو الاغراق فى الذاتية والبعد عن معالم مشكلات العصر . فالنظرة الرومانسية المبنية على التحرر والانطلاق وبعث روح الفرد من رقادها الطويل ، قد أصبحت على أيدى هذه المدارس امعانا فى الفردية ، وطغيانا للذاتية على حساب الحقيقة الخارجية . لقد أفرغت هذه الاتجاهات مضمون الرومانسية الحى ، واتجهت بها الى طريق مسدود . وحين تصبح « الذات » الانسانية هى الحقيقة الوحيدة فى الوجود فأية علاقة اذن يمكن أن تنشأ بين هذه الذات وبين العالم الخارجى ؟ ان العالم الخارجى يصبح فى هذه الحالة اما غير موجود أصلا ، أو موجود فقط من خلال اعتماده على الحقيقة الوحيدة وهى ذات الفنان ، أو من خلال تفسيرها اياه .. ذلك التفسير الذى تحكمه نزعات تختلف باختلاف « الذات » المتعددة .

ولقد صاحب الاغراق فى الذاتية اغراق فى النوازع الحسية الخالصة فالضوء هو العامل الرئيسى عند أرباب المدرسة الانطباعية ، والأصداء السمعية والصوتية ــ لا الصورة والبناء الدرامى ــ هى التى تلقى كل العناية عند شعراء مثل سوينبرن والى حدما «تنيسون» ، مع كل مايصاحب هذا من انطلاق ليس له ضابط أو حدود فيما يتعلق بالثورة على الأشكال الأدبية والفنية ، حيث ضاع الشكل المتقن الذى يصيغ المادة المعروضة ، وتفرق الانتاج الجمالى لا تحكمه من الخارج قواعد ومواضعات سائدة ، بل توجهه من الداخل « ذات » الفنان الذى لم يعد يؤمن بالقيود ، وهكذا ماتت الرومانسية على أيدى من توارثها خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر .

وتلفت الشعراء والنقاد المحدثون من حولهم فلم يجدوا الا الفوضى والاضطراب فى الأشكال والصياغات الفنية ، حيث صارت القواعد الشكلية نهبا لكل منقلب عليها ثائر ضدها . فالكلمات غير محدودة المعانى ، وأكثرها يمكن أن يحذف من القصيدة دون أن يصاب المعنى بالخلل ، ولا خوف حينذاك على البناء فهو مفقود أصلا ، والمعانى غير محددة الغاية ، فالصورة الشعرية تفتقر الى الوضوح والدقة ، وتستثير من الأحاسيس ما يختلف من قارىء لآخر حسب استعداد كل

قارىء للاندماج فى « ذات » الفنـــان المتميزة . واجفل الشعراء والنقاد ذوو الاصالة من هـــذا الانطلاق الوجدانى الذى لا تحده حدود ، ودعـــا بعضهم الى الكلاسيكية باعتبارها عاصما من هـــذا الفيضان ، بل أكد واحد منهم وهو ت . ا . هيوم دورة العجلة الفنية دورة كاملة ودخول الفن المعاصر مرحلة الكلاسيكية ، وذلك فى احدى مقالاته المجموعة فى كتاب « تأملات » الذى نشر بعد وفاته أثناء الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٦ . وتبعه ت . س . اليوت بحكمه المشهور الذى أطلقه فى مقال عن وظيفة النقد حاول فيـــه أن يفند آراء ميـــدلتون مرى عن الكلاسيكية والرومانسية :

« ليس فى مقدورى أن أوافق على الصياغة التى قدمها مستر مرى حول الكلاسيكية والرومانسية ، اذ يبدو لى أن الخلاف بينهما أقرب الى الخلاف بين ما هو مكتمل وما هو مجزأ ، ما هو نام وغير ناضج ، ما هو منظم وما تستبين فيه الفوضى » .

واذا انتقلنا بعد هذا الى مجال النقد التطبيقى فيما يتعلق بالحكم على الرومانسية لوجدنا وضوحا فى الاتجاه لدى جيمس ريفز مما يرسم صورة دقيقة لمفهوم المدرسة التحليلية فى النقد . ولقد تعـرض ريفز لمقطـوعة من مقطوعـــات شيللى بعنوان « أوزيمانداياس » ، وفيها يقول :

لقيت مسافرا قادما من ارض موغلة فى القدم
قال لى : فى قلب الصحراء تنتصب قدمان حجريتان هائلتان
وبلا جسم يعلوهما .. وعن قرب منهما ، على الرمال ،
يرقد وجه محطم ، نصف مطمور ، تنبىء تقطيبة وجهه ،
وشفته المجعدة ، ونظرته الآمرة فى برود ،
من أن ناصبهما قد أحسن الاطلاع على تلك العواطف
التى صمدت للزمن ، وانطبعت على تلك الاشياء العديمة الحياة ،
فيا لليد التى سخرت منها ، ويا للقلب الذى غذاها ،
وعلى القاعدة تبدو هذه الكلمات :
« اسمى أوزيمانداياس ، ملك الملوك :
أنظر الى أعمالى أيها القوى وافقد الامل ! » ،
والى جانب هذا ليس هناك أى شىء .. بل حول التحلل
الذى يبدو عليه هذا الحطام العملاق ،
تمتد الرمال المهجورة المستوية ، جرداء وبلا حدود
بعيدا .. بعيدا .

ويعلق ريفز على القصيدة (١) بأن شيللى ، قـد خلص نفسه ــ بادىء ذى بدء ــ من عبء « الامانة التاريخية » حين وضع التجربة التى يصـورها فى اطار زمنى قد انقضى منذ آماد بعيدة ، ثم يناقش بعد ذلك الضرورة التى تقضى بوجود عبارة « على الرمال » بعـــد عبارة « فى قلب الصحراء » ، ويتساءل عن الكيفية التى تظهر بها « تقطيبة الوجه وشفته المجعدة ونظرته المستهزئة » ، بينما الوجـه نفسه « محطم » و « نصف مطمور » . ويرى ريفز بعد هذا أن هناك « صعوبة ذات صبغـة منطقية » لا يتضح معها ، هل كان المثال ماهـرا حين أحسن الاطلاع على عواطف الطاغية ؟ أم انه اساء فهم هذه العواطف لأن الأصل نفسه غير معروف . ثم يعلق بعد على وصف « الحطام » بالتحلل ، وعلى التكرار البادى فى كلمتى « جرداء » و « مهجورة » .

تلك لمحة خاطفة من التحليل التفصيلى الدقيق الذى قدمه ريفز لقصيدة شيللى . ومنها يتضح أن الناقد ينعى على القصيدة افتقارها الى الوضوح والتحديد فيما تقدمه من صور شعرية مختلفة ، ويرى ان هذا الافتقار يسبب للقصيدة تفككا فى العرض وانحرافا عن الهدف الذى يجب أن ينجح فى نقل المعنى الى ذهن القارىء . وليس هدفنا هنا هو الدفاع عن شيللى الذى لا بد أن يتضح قصوره وعجزه ، اذا قيس شعره بالمقاييس التحليـلية الحديثة للأشكال والصياغات الشعرية على أسس ومستويات علمية هى أقرب الى الابعاد والنسب والمساحات الرياضية الهندسية . ولكنا نتسـاءل بصفة عامة : هل من الضرورى أن يتقيد الشاعر ــ أى شاعر ــ بالأمانة والدقة التاريخية فيما يصوره من تجارب فنية ؟ وهل يجب أن نتناول تجـربة الفنان على ضوء ما نترسمه من قوانين وعـلاقات منطقية ، وأن نفترض ضرورة مطابقتها لها ؟ ثم .. هل يجب أن نتطلب الوضوح والدقة فى صـورة شعرية أراد الشاعر أن يعرضها بدون تحديد ؟ وهنا نعرض لرأى ناقد آخر فيما يتعلق بنظرته الى الصورة الشعرية يقول « أ . أ . ريتشاردز » فى كتابه « أصول النقد الأدبى » :

« ان الخواص الحسية للصور .. جلاءها ووضوحهـا وامتلاءها بالتفاصيل وهلم جرا .. لا تحمل أى علاقة دائمة بالتأثيرات المنعكسة عنها .. ولقد علق البعض أهمية كبرى على الخواص الحسية للصور بينما الواقع أن ما يوفر للصورة تأثيرها المطلوب ليس هو وضوحها كصورة بقدر ما هو طبيعتها كحدث ذهنى مرتبط على الاخص بالاحساس ، كما ان استجاباتنا الفكرية والانفعالية لها تعتمد على كونها ، من خلال هذه الحقيقة ، « ممثلة » للاحساس أكثر من كونها « متماثلة » حسيا مع هذا الاحساس . ان صورة ما ربما تفقد أغلب طبيعتها الحسية الى الدرجة التى لا تكاد تصبح معها صورة على الاطلاق ، مجـرد هيكل ليس غير ، ومع هذا فهى تمثل احساسا ما ، بطريقة من الكفاية بمكان ، كما لو أنها كانت تشتعل بوضوح موهـــوم . وبمعنى آخر فليس المهم هو ذلك التماثل الحسى لصورة ما مدعم الاحساس الذى هو صنو لها ، بل هو علاقة أخرى خبيئة عنا فى الوقت الحاضر بين متاهات النيورولوجيا ..

لهذا يجب أن نلزم الحذر كى نتحاشى ذلك الميل الطبيعى الذى يحدونا الى الافتراض بأنه كلما كانت الصورة واضحة جلية كان تأثيرها المطلوب أعظم قدرا » .

وهذان الرأيان ، رأى ريفز الذى ينشد الوضوح والدقة فى الصورة الشعرية ، ورأى ريتشاردز الذى

---

(١) جيمس ريفز : « الحاسة النـقدية » (هاينمان) ص ٩٥ ــ ٩٧ .

يدافع عن الابهام وعدم التحديد فيها ، كلاهما ينظر الى القصيدة من خارجها ، ويفترض فيها أن تكون مطابقة لوضع محدد وقواعد مصنوعة واشتراطات سائدة ، فان تمشت واياها كانت صورة شعرية قيمة ، وان اختلفت عنها كانت موضعا للمعارضة .

ولعلنا بعد هذا نستبين شيئا من الضوء لو عرضنا رأيا ثالثا ينظر الى العمل الفنى ككل نظرة مختلفة بوصفه نتاجا لعبقرية خلاقة فى وقت انجازه، هذا العمل الذى يجب أن يختبر لا على أساس قوانين موضوعة من الخارج ، ولكن على أساس مطابقته لقوانينه الخاصة به ، النابعة من داخله . يقول ج . ا . سينجارن فى مقال عن النقد الجديد :

« ماذا حاول الفنان أن يصنع ، وكيف حقق مقصده ؟ ما الذى أجهد نفسه للتعبير عنه ، وكيف عبر عنه ؟ اى روح حية تلهم عمله ، واى تأثير رئيسى تخلفه هذه الروح على العقل المتلقى ، وكيف يستطيع الناقد أن يعبر عن هذا التأثير بأفضل الوسائل ؟ هل يعتبر عمله مطابقا للقوانين التى تحكم كينونته الخاصة أكثر من مطابقته لقوانين صاغها آخرون ؟ تلك هى الاسئلة التى تعلم النقاد المحدثون أن يضعوها عندما يواجهون عمل شاعر ما . والاجابة على هذه الاسئلة يسبقها تحذير يجب الا يغيب عن الاذهان ، وهو أن الفنان يجب أن ينظر اليه نقديا فى لحظة العمل الخلاق ، اى فيما يتعلق بالفن الخاص بالقصيدة نفسها ، وليس بالمطالع الغامضة التى يتصور الناقد أنها نواياه الحقيقية قبل أو بعد انجاز هذا العمل . ان هدف كل فنان هو خلق عمل فنى ، وكل الاسئلة فيما يختص بانجازه يجب أن تحصر نفسها فيما اذا كان الفنان قد خلق عملا فنيا من عدمه » .

ولو عدنا ثانية الى قصيدة شيللى لنتأملها بهذا المفهوم الذى سينجارن لوجدنا أن الشاعر قد جعل غموض الصورة مقصده وترك القارىء ليتصور ارضا « موغلة فى القدم » ، ومن هنا كان نقد ريفز للقصيدة لا يخلو من تجن .

ومن الانصاف بعد هذا أن نقرر أن الرومانسية فى أوجها ــ أى فى أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ــ قد ادت دورها ، وانها خلفت أعمالا فنية أذكت الفكر والاحساس والانفعال . فالرومانسية اذن كانت مرحلة من مراحل النمو الفكرى للانسانية فى فترة كانت الرومانسية مطلوبة ومطابقة للدرجة التى بلغها النمو الحضارى فى المجتمع الأدبى .

غير أن الفوضى والاضطراب والخلخلة التى شهدها النصف الأخير من القرن التاسع عشر فيما يتعلق بالعناصر الشكلية فى الفن والأدب قد أدت الى رد فعل عنيف يتمثل فى العصر الحديث فى الاتجاه الى احياء القواعد الكلاسيكية من جديد ، حيث يعلن اليوت انه كلاسيكي المذهب ، وانه يحمل اعجابا بالغا للشاعر دريدن قطب عصر المنطق فى انجلترا ، وحيث يفتتح جماعة من النقاد والشعراء المحدثين ومنهم باوند وهيوم العصر «النيوكلاسيكى» المعاصر ، فيضعون المقاييس النقدية كما سبق أن اشرنا على أسس ومستويات هى أقرب الى المعادلات الرياضية منها الى اى شىء آخر . كان رد الفعل اذن صريحا ، فيه عودة الى القيود الشكلية الرصينة وفيه احياء للكلاسيكية فى ثوب جديد ، مهما يتطلبه ذلك من جهد ومشقة يتحتم على الفنان أن يتجشمها حتى يصون للعمل الفنى شكله المتقن .

هل انتهت الرومانسية اذن ، أم أن التطرف الذى حرف مضمونها هو المسئول عن سوقها فى طريق النهاية ؟ الأرجح أن التفكك والتحلل والسيولة غير المنضبطة وافساح المجال للاغراق فى العواطف والانفعالات مما ظهر على أيدى الجيل اللاحق للرومانسيين الأوائل هو الذى يستحق هذا الاحتجاج الذى رفع « اليوت » صوته به ، بعد أن أفزعته الصرخات المهوشة والأصداء المتناثرة التى أطلق عليها بحق اسم « الشوشرات الاذاعية » .

ومن الانصاف ايضا أن نقرر أن النيوكلاسيكية المعاصرة قد خلقت ما بين الحربين العالميتين ــ شأنها فى ذلك شأن الرومانسية فى أوجها ــ أعمالا فنية فيها من التبصر والشمول والاحساس بالتقاليد والعراقة الأدبية ما اكسبها صفة الانسانية على نحو عميق . على أن هناك خطورة تنتظر الكلاسيكية المعاصرة اذا فقدت جوهرها وتسلمها جيل من الكتاب اقل مقدرة من الطليعة التى ثارت على الرومانسية منذ نصف قرن . والخطورة هنا أن يفضى رد الفعل الذى شاء أن يعيد للشكل رصانته الى نزعة شكلية خالصة ، تقتل الخلق الفنى ، وتكبت الانفعال الذاتى والتعبير الحسى ــ وليس من الغريب والحالة هذه أن يجد الادب الغربى نفسه فى مرحلة تشبه الى حد ما مرحلة المواضعات الآلية التى انتهت اليها كلاسيكية القرن الثامن عشر .

ومن هنا يبقى المجال الأدبى والفنى المكبوح عرضة لانتفاضة وجدانية وانفعالية جديدة ، تفتح للنزعة الانسانية الفردية ثغرة تندفع منها لتزيح الشكلية الميكانيكية التى جثمت على الأنفاس . ان الرومانسية اذن بمفهومها الأصيل لن تموت ، بل ستظل هى والكلاسيكية ــ مهما تغير اسماهما ــ قطبين يتبادلان احتلال مركز الثقل من عصر الى آخر .

يوريبيدس

الشاعر الواقعى

بقلم
الدكتور محمد صقر خفاجة

يقول العلامة « جلبرت مرى » فى مقدمة كتابه عن « يوريبيديس وعصره » (١) :

« ان هذا الكاتب رمز له دلالة عظيمة فى تاريخ الانسانية جمعاء ، واهمية كبرى فى عصرنا بالذات ، لانه كان شاعرا بارعا ، وفيلسوفا عميقا ، ومؤلفا مسرحيا لا مثيل له »

وهذا قول صحيح لأن يوريبيديس كان أحب شعراء المأساة الى قلوب الأثينيين ، واقربهم الى نفس سقراط الذى كان يتجشم ما لا يتحمله الا الأشداء الاقوياء فيمشى الأميال والأميال ، ليذهب الى المسرح ويشاهد مآسيه الرائعة ، ويستمتع بما تفيض به قريحة أعظم شعراء الأدب التمثيلى ، كما كان يسميه أبو الفلسفة اليونانية .

ولقد اختار نقاد اليونان يوم سلاميس وأرخوا به لزعماء المأساة وجعلوه نقطة اتصال بينهم فأيسخولوس أبلى فى هذه المعركة بلاء حسنا ، وسوفوكليس كان رئيسا للجوقة التى ترنمت بأناشيد النصر فيها ، ويوريبيديس ولد فى هذا التاريخ المجيد ، فى يوم من أيام سبتمبر عام ٤٨٠ ق.م (٢)

انحدر من أبوين كريمين، منيسارخوس (Mnesarchos) التاجر الثرى ، وكليتو (Kleito) نبيلة الأصل التى كانت أما وفية مخلصة لابنها ، ذات أثر كبير فى تنشئته ، يبدو واضحا فى لوحات خالدة من شعره .. فمثلا فى مأساة « هيكوبا » ملكة طروادة تظهر هذه الأم جليلة فاتنة ، وتتوسل لانقاذ ابنتها التى تأبى الحياة فى ظل العبودية ، فتذعن الأم لرغبتها وتتذرع بالصبر وتحاول دفنها ، ثم لا تلبث عاطفة الأمومة ان تنهش فؤادها عندما تسمع بمصرع ولدها ، فتتوسل ثانية الى أجا ممنون لينتقم لها، لكنه يتوانى ، فتخرج هيكوبا عن وقارها ، وتفقد رشدها ، وتصر على الانتقام لولدها ، فتفقأ عين القاتل وتأمر وصيفاتها بقتل ابنائه .

ولا ادل على ثراء الوالدين ورفعة شأنهما من ان يوريبيديس اشترك فى صباه فى الجوقة التى كانت ترقص حول مذبح أبوللون فى دلفوى ، وكانت لا تضم الا ابناء الأشراف ، كما انه ورث عن ابيه مالا وفيرا اغناه عن السعى فى طلب الرزق وساعده على اقتناء مكتبة تعد أول وأضخم مكتبة خاصة امتلكها أديب فى العالم القديم .. بفضلها أحب الكتب حبا صرفه عن الناس وأبعده عن صخب المدينة ، ودفعه الى قضاء كل وقته يكتب ويقرأ ويتأمل فى كهف

---

(١) G. Murray : *Euripides and his Age, London, 1955.*
وهذه طبعة جديدة تتضمن اضافات وتعديلات هامة ادخلها المؤلف على الطبعة التى صدرت عام ١٩٤٧ .

(٢) ولو ان الرواية التى نقشت على لوح باروس الرخامى تقول انه ولد عام ٤٨٥ ق.م .

جميل ، فوق ربوة من ربا جزيرة سلاميس المطلة على البحر .

وهذه حال من الزوج لا تطيقها ولا تصبر عليها الا فئة قليلة من الزوجات لذا كان شاعرنا سيىء الحظ فى حياته الزوجية ، اذ خانته زوجته الأولى فطلقها ، وتزوج أخرى فلم تكن أكثر توفيقا . وهكذا كره المراة واصبح شديد النقمة عليها ، فجعل له من الأثينيات أعداء أشد كرها كمايصورهن أرستوفانيس فى ملهاته « النساء فى عيد ديميتر » » وقد اجتمعن للانتقام منه لأنه فضح أسرارهن ، وكشف خبايا قلوبهن .

وعلى شدة كراهية يوريبيديس للمراة ، وابتعاده عن الاختلاط بالناس ، كان له أصدقاء أوفياء من الفلاسفة والادباء ، فى طليعتهم زعماء السفسطائيين أمثال برودكوس Prodicos الذى لقنه مبادىء الحكمة ، وعلمه الفلسفة مقابل أجر كبير ، وبروتاجوراس الابديرى الذى قضى حياته فى التنقل بين ربوع اليونان ، يعلم الناس دروسا فى السياسة والاجتماع ، ويحارب معتقداتهم ويسخر من اربابهم وينكر وجودهم ، ويصرح بذلك علانية فى كتابه « عن الآلهة » ويقول :

« انى لا أستطيع أن أثبت وجودهم أو أنفيه ، فهناك صعوبات جمة تحول بينى وبين معرفة ذلك معرفة صحيحة ، أولها غموض هذا الموضوع ، وثانيها قصر عمر الانسان »

ومن أصدقاء شاعرنا أيضا الفيلسوف اناكساجوراس وهو أول من أنكر الفلسفة المادية ، وآمن بالعقل المجرد الذى يسيطر على كل شيء .

ولقد تأثر يوريبيديس بهؤلاء المفكرين ، فجعل أكثر شخصياته فلاسفة يتقنون فن الجدال ، يكثرون من الأسئلة والأجوبة فى الحوار ، ويستخدمون لغة منمقة ، يحبون البيان ، ويسخرون من الآلهة ، ويحطمون أوثانهم ، ولا يؤمنون الا بالعقل لأنه أقوى قوة فى الوجود .

وبذلك يختلف يوريبيدس اختلافا شديدا عن أيسخولوس وسوفوكليس فى الفلسفة الدينية . فبينما كان خالق المأساة تقيا ورعا ، وكان ناظم « أوديب » متدينا سمحا ، كان شاعرنا فيلسوفا عبوسا ، عميق التفكير فى المشاكل الدينية ، وكان ملحداً مثل سقراط ، استهجن الخرافات التى تروى عن الأرباب وانكرها ورفض اى تفسير لها لأنها فى رأيه من نسج الخيال ، يبتكرها شعراء ..

« يقولون ما لا يعلمون ، وينطقون بالشعر عن وحى والهام دون أن يفهموا منه شيئا

لذا عمد يوريبيديس الى تناول الأساطير بطريقة فريدة تختلف عن تلك التى اتبعها زميلاه ، فغير فيها وبدل ، واضاف اليها وحذف ، واتخذها وسيلة للتعبير عن فلسفته الواقعية وأفكاره الثورية فى اصلاح المجتمع الذى عاش فيه .

فتارة يجرى على السنة شخصياته كثيرا من الأمثال والنصائح التى تفيض حكمة وموعظة ، وتارة ينطقها بعبارات لاذعة تعبر عن كرهه للطغيان وحبه الديمقراطية التى تكفل الحرية وتسود فى ظلها العدالة الاجتماعية التى لا تظلم الفقير ولا تستبد بالعبد ، انما تعمل على رفع شأنه وتحسين حاله لأن يوريبيديس كان يعتقد ..

« أن هناك عبيدا أفضل من سادتهم ، وان كثيرا من السادة عبيد لاهوائهم ، وان العبد الحقيقى هو ذلك الذى لا يجرؤ على قبول الحق » .

ولقد صور لنا فى مأساة « ميديا » اخلاص العبد ووفائه ، وأكد المودة التى يكنها لمولاه ومولاته ، وأثبت أنه يشاطرهما الأفراح والأتراح ، وأن ما يصيبه من بلائهما أفدح وأجل

المربى : أنت يا من تخدمين منذ زمن بعيد فى منزل مولاتى ، لماذا تقفين جامدة عند الباب تنتحبين وحدك وترددين الاحزان

المربية : أيها الشيخ ، يا من ترعى ولديها وترافقهما .. ان مصائب الاسياد تؤلم عبيدهم المخلصين ، وتملأ قلوبهم هما وغما . لقد فاضت بى الاحزان ، واستولت على رغبة دفعتنى هنا لاحدث الارض والسماء عن أشجان مولاتى ومصيرها ..

وكما آمن يوريبيديس بالمساواة بين الناس والعطف على العبيد ، نادى أيضا بالمحبة والاخاء بين الشعوب ودعا الى السلام وندد بالحرب فى كثير من مآسيه .. ذلك لأن حب الوطن كان يملأ فؤاده بالايمان به ، فيحزن أشد الحزن للمعارك الدامية التى تنشب

بين شعوب الاغريق . لذا نراه اذا تحدث عن تدمير طروادة لا يتغنى بانتصار اليونان ، ولا بهزيمة الطرواديين ، وانما يصور شقاء المنتصر ويبين انه لا يزيد فى شىء عن بؤس المغلوب وذل الأسير ، فيقول فى مسرحية « هلينا » :

« حقا لقد زالت طروادة من الوجود ، ورسف أبناؤها فى الاغلال ، ولكن متى ... بعد أن فقد اليونان آلافا من الرجال وكنوزا من المال » .

وكذلك يصور فى مأساة « هيكوبا » عظمة الاغريق وقد اختلطت بالدماء ، ثم تتلاشى شيئا فشيئا حتى تختفى تماما ، ولا يبقى منها الا الخزى والعار فى عالم أصابه الدمار ، كما يصف فى قصة « الطرواديات » غرور بلده أثينا عندما جن جنونها ، وخرجت عن جادة الصواب ، فدمرت ميلوس احدى الجزر الدورية فى يناير سنة ٤١٥ ق.م ، لا لذنب اقترفته الا لأنها آثرت الحياد ، ويتألم الشاعر لهذا الجرم ويندد بالحرب ويثور على صناعها من بنى وطنه .

ورغم صدق مشاعر يوريبيديس ، وعمق تفكيره ، وسمو رسالته ، فقد لقبه المتزمتون من معاصريه أمثال أريستوفانيس بأنه عدو الآلهة ولاموه لأنه ..

« علم الاثينيين كيف يفكرون فى كل شىء ويتشككون فى كل أمر ويقلبون كل موضوع على مختلف الوجوه » (١) .

ولانه « دعا الى المساواة بينهم جميعا لا فرق بين غنى وفقير ، وعبد ونبيل فى أثينا التى لا وجود للحاكم فيها لانها مدينة حرة ، كل مواطن فيها يتناوب الاشتراك فى الحكم ، ولا يتمتع الغنى فيها بحق ليس للفقير (٢) » .

تلك بعض اتجاهات الشاعر الذى ثار على المحافظين وثاروا عليه ، مقتهم لغطرستهم وتعاليهم ، ومقتوه لخروجه على التقاليد البالية والعادات السقيمة ، وهاجمه زعماؤهم ، وبخاصة اريستوفانيس الذى وصف مسرحياته :

« بأنها تقوض دعائم الدين وتفسد الاخلاق »

ورغم ذلك مجده شباب أثينا واتخذوه مثلهم الأعلى ، ولم تمض أعوام على موته حتى ذاع صيته ، واعتبره اليونان أعظم شعراء المسرح ، فطالبوا بعرض مسرحياته مرة بعد مرة ، فملأت أشعاره مسامع الناس ، فأعجبوا بها وحفظوها ، وحركت مشاعر المفكرين والعظماء ، فأكثر أفلاطون من الاشارة اليها والاقتباس منها ، واشاد ارسطو بروعة بيانها وجمال لفتها ، وردد الاسكندر فقرات منها وتغنى بها ..

تلك منزلة يوريبيديس الذى ما زال المحدثون يختلفون حوله ، فمنهم من ينظرون اليه نظرة اعدائه القدماء من المحافظين وشعراء الملهاة ، ومنهم من يعتبرونه أعظم شعراء الأدب التمثيلى ، وأشدهم تأثيرا على أدباء اللاتين ، وأخلدهم ، لأنه كان نبى الوطنية والديمقراطية ، أحب أثينا رمز الديمقراطية ، وثار عليها حين رآها ترفع الرعاع والدهماء وتخلق منهم طغاة مستبدين ، الويل لمن ينتقدهم بكلمة ولو كانت كلمة حق . ولأنه كان شاعر الحب بلا منازع ، نظم أروع مسرحيتين تصوران هذه العاطفة أصدق تصوير ، وهما « هيبولوتوس » مأساة الحب الباكى الحزين ، و « ميديا » مأساة الحب الجنونى القاتل الذى دفع تلك المرأة الى الانتقام من زوجها الخائن بأن تهلك عروسه الجديدة ، وتذبح فلذة كبدها من ياسون الغادر انتقاما منه وتعذيبا له .. وها هى تصف أهدافها المخيفة فتقول :

« أى زيوس ، يا عدالة السماء ، يا نور الشمس .. رائع ذلك النصر الذى سنحرزه ، اننا نسير فى طريقه ، وأملى وطيد فى أن العقاب سينزل بأعدائنا ..

والآن أبكى الجرم الذى سأقدم عليه ، فسوف أقتل ولدى ، ولن ينقذهما أحد من يدى .. سوف أدمر بيت ياسون كله ... فلن يرى أبدا ابنيه اللذين انجبهما منى ، ولن يعقب من زوجه الجديدة ولدا ، اذ كتب عليها أن تموت بسموى شر ميتة ، فلن أسمح لاحد أن يحسبنى ضعيفة متراخية ، بل أنا على النقيض من ذلك ، قاسية على أعدائى ، رحيمة بأصدقائى ... » (١)

وكان يوريبيديس ، أولا وقبل كل شىء شاعرا واقعيا ، وصف الناس كما كانوا لا كما يجب أن يكونوا ، لذا نتلو مآسيه فنشعر بأنها أقرب القصائد الينا ، تصف مشاعرنا وصفا دقيقا ، وتحلل عواطفنا تحليلا صادقا ، وتنبع من مجتمع البشر الفانين مثلنا ، لا من عالم الأرباب الخالدين والأبطال المؤلهين .

---

(١) انظر ملهاة « الضفادع » للشاعر اريستوفانيس التى يعيب فيها على يوريبيديس انه علم الشعب حب الجدل والنقاش ، الابيات : ٧٠٠ وما بعده .

(٢) يوريبيديس : المستجيرات : ٣٩٩ — ٤٠٨

(١) « ميديا » : الابيات : ٨١٠ وما بعده

من روائع الفن المصرى

الجلال والقداسة في تمثال.. خفرع

ورث ملوك مصر فى مستهل عهد الأسرات كافة السلطات السياسية والدينية التى كانت لرؤساء الأقاليم وصغار الملوك فى عصور ما قبل الأسرات. وكان المصريون يعتقدون أن الآلهة حكمت مصر فى الازمنة الاولى ، وأن ملوكهم من سلالتهم ، وانهم خلفاؤهم فى الأرض ، يستظلون بحمايتهم طالما انهم يشيدون لهم المعابد ، وتؤدى فيها الطقوس والشعائر ، ويذودون عن حياض مصر اعتداءات الطامعين فيها ، وينشرون الأمن ويمكنون للعدالة فى البلاد .

ومنذ بداية عهد الأسرات أخذ ملوك مصر ينهضون بشئون البلاد ويحسنون ادارة مرافقها ، ويولون أمورها عنايتهم ، وأخذت جموع الشعب تعمل وتكدح ، وتنشيء وتبدع فى ظل حكومات رشيدة قوية ، فازدهرت الحياة ، وانبثقت ينابيع الحضارة فى كل مكان ، بما أفاء على البلاد خيرا ويمنا . وأشاع ذلك كله فى النفوس القوة والعزة ، وزاد من تقديس الملوك ، فأنزلهم الشعب من نفسه أقدس مكان ، وغدوا آلهة عظيمة لا يقربهم أحد الا على وجل وخشية ، ولا يشار اليهم الا من طرف خفى تعظيما وتبجيلا . ولم يكن سلطانهم يقتصر على الحياة الدنيا وانما كان يعتقد أيضا انهم اذا توفوا صعدوا الى السماء حيث تتلقاهم الآلهة لقاء حسنا ، ويكون لهم السلطان على الحياة والموت على حد سواء ، ويحكمون ويأمرون كما كان شأنهم على سطح الأرض . لذلك تنافس البناءون فى اقامة القبور الضخمة لهم لتحمى جثثهم من عوادى الزمن ، وبجانبها المعابد الفخمة تؤدى لهم فيها الطقوس الجنازية ، ومن حولها قبور افراد الأسرة المالكة وكبار رجال الدولة ليكونوا فى حاشيتهم فى الآخرة كما كانوا فى الحياة الدنيا . وبرع المثالون فى نحت التماثيل لهم من مواد مختلفة لتقدم لها القرابين وتؤدى لها الشعائر والمناسك .

وبلغ ذلك منتهاه فى عهد الملك خوفو ، فهاك هرمه بضخامة بنائه ودقةعمارتهوجمال نسبه، وما الحق به من اهرامات صغيرة ومقابر ضخمة لأفراد حاشيته ، يشهد بأن الملكية فى عهده بلغت أقصى قوتها وغاية تقديس الشعب لها ، وان عصره كان يزخر بمعانى القوة والعزة والجلال بما لا مثيل له فى أى عصر آخر . ولم يكن ذلك ليتسنى لولا أنه كان رجلا ذا نشاط فذ وقدرة غالبة وشخصية قوية ، وانه كان يعمر قلوب شعبه ايمان راسخ بعظمته



خفرع يفيض منه جلال وقداسة

بقلم : الدكتور محمد أنور شكرى

وقداسته ، ويكفى هرمه وحده للدلالة على عظمته وعظمة الشعب الذى أقامه .

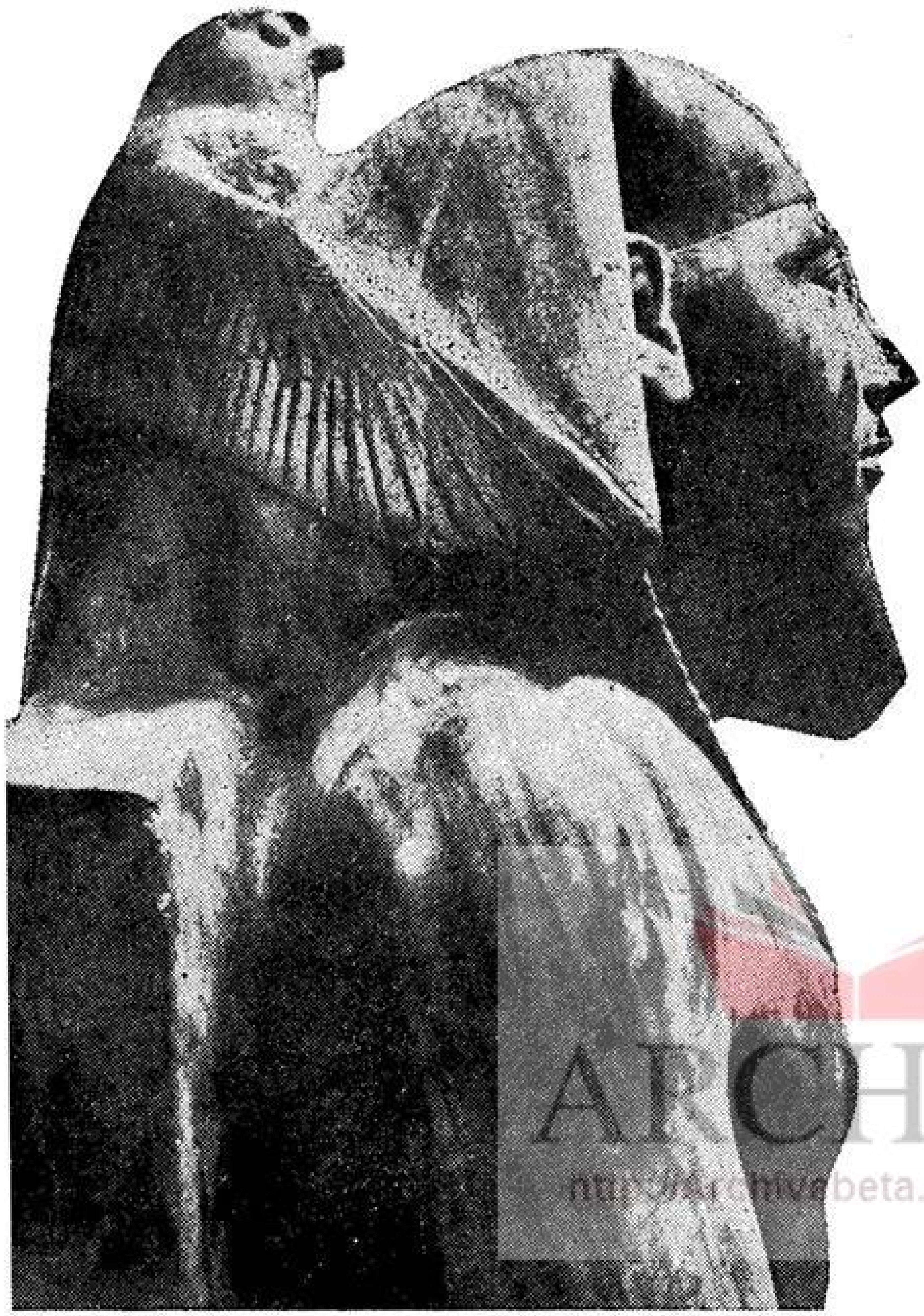
وتدل آثار خفرع على أنه لم يكن يقل كثيرا عن خوفو سلطانا وقوة ، فها هو ذا هرمه فى الجيزة واطلال معبديه وتمثال « أبو الهول » العظيم ومقابر عشيرته ورجال حاشيته تنطق كلها بعظمة عصره وما كان له فى نفوس شعبه من تقديس وتبجيل ، حتى ان عبادته ظلت الى عهد متأخر من تاريخ مصر القديم . وكان له عدد كبير من التماثيل من أحجار مختلفة الألوان ، غير أن أكثرها حطم وهشم ، واهم ما بقى منها تمثاله الشهير فى المتحف المصرى ، وهو أجل ماحفظ من تماثيل الأسرة الرابعة وكان أحد ثلاثة وعشرين تمثالا يزدان بها معبده القائم على حافة الهضبة ، عثر عليه عام ١٨٥٨ مع بعض أجزاء من تماثيل أخرى ملقى فى حفرة فى دهليز المعبد . وقد نحته المثال من نوع خاص من حجر الديوريت المرقط بسواد وبياض ، كان المصريون يجلبونه من مكان قصى يبعد من شمال غربى معبدى «أبوسنبل» فى بلاد النوبة نحوا من اربعين ميلا . وهو يمثل الملك فى حجم أكبر قليلا من الحجم الطبيعى ، جالسا على عرش ذى ظهر يرتفع حتى كتفيه ، مرتديا نقبة،

وعلى راسه صماد يعلوه صل ويتدلى منه طرفان على صدره . ويرنو الملك الى بعيد بعينين نجلاوين فيهما هدوء وسيادة ، وله وجه عريض ذو وجنتين ناتئتين قليلا وفم حازم وانف اشم يسمو وسطه شيئا ما . فى ملامحه جد ونباهة ، وجلال وسمو ، ونبل وعظمة ، وهدوء رصين رغم ما يشوب الحجر من نقط سوداء لا تناسب دقة النحت ولا تساعد على ابراز المعانى التى اودعها المثال التمثال .

والأذنان فى مكانهما بحجم طبيعى تقريبا على خلاف الآذان الطويلة فى أغلب التماثيل المصرية ، يتعلق بالذقن لحية طويلة . وتستقر اليد اليمنى على الفخذ اليمنى مقبوضة على منديل يتدلى منها طرفاه ، بينما تنبسط اليد اليسرى على الركبة اليسرى ، وبذلك ثبتت الذراعان على الفخذين وصار ذلك تقليدا مرعيا بعد أن كانت احداهما تستقر على الصدر فيما سبق من تماثيل ، فخلص وجه التمثال مما كان يشغل بعض النظر عنه ، وبرز ما يتمثل فيه من جلال وعظمة ، واتفقت خطوط التمثال وما ساد العمارة اذ ذاك من استقامة فى الخطوط وبساطة فى الاشكال .

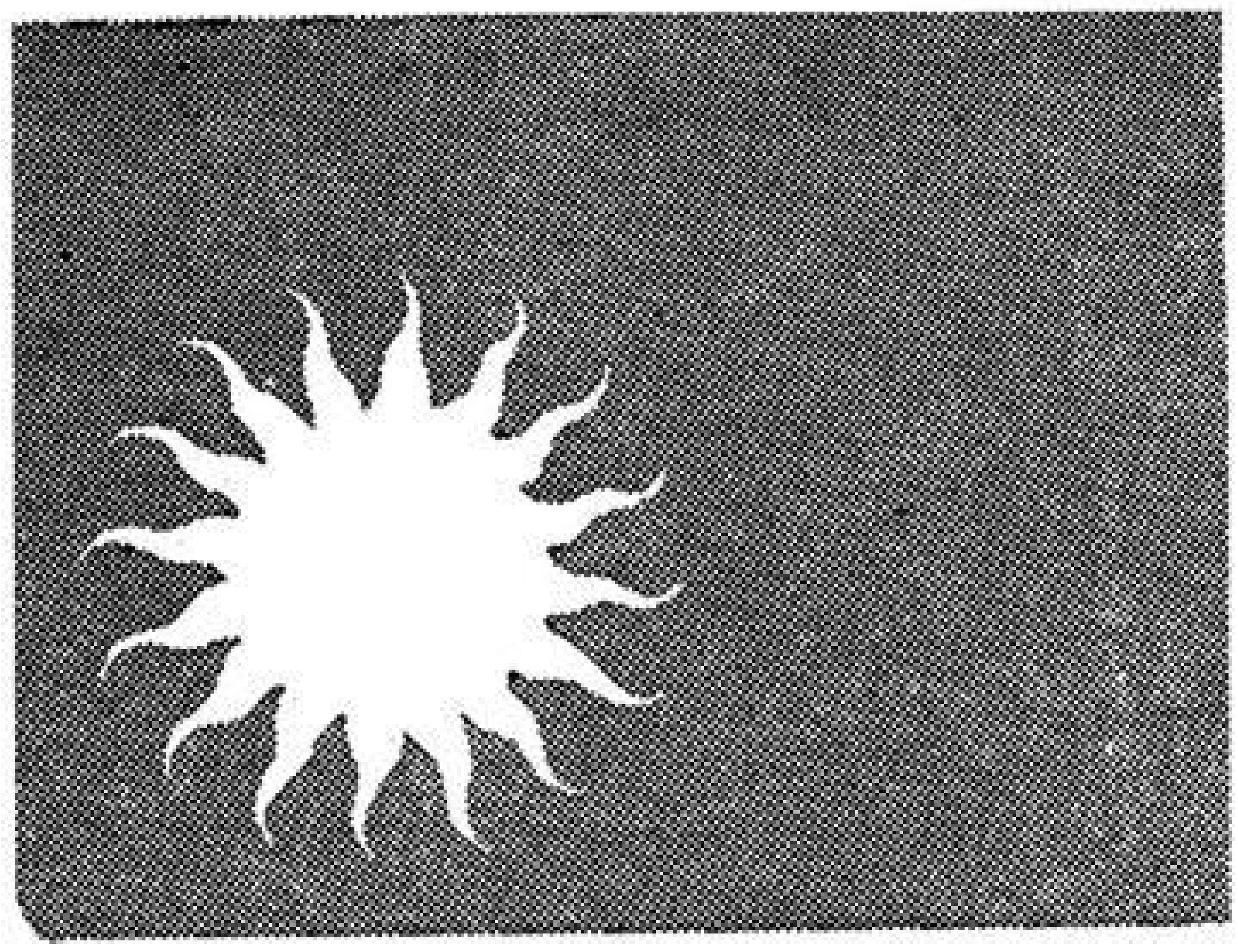
وفضلا عن ذلك فقد أبدع المثال نحت التمثال وصقله رغم صلابة مادته ، ومثل عضلات الوجه والكتفين وما حول الفم فى صدق ودقة بما يدل على مهارة فائقة وثقة وطيدة وخبرة كبيرة بتكوين الجسم ، ووفق فى تمثيل مايكه صحيح الجسم ، مفتول الساعدين ، قوى العضل ، مكتمل الصحة والشباب فى أحسم ما كان يرجى فى عصر الأسرة الرابعة من صورة مثلى فى الآخرة لملك مؤله عظيم .

ويحمل العرش أسدان اكتفى المثال منهما بتمثيل الراس والسيقان ، وفى كل من جانبيه رمز توحيد القطرين . ويعلو ظهر العرش صقر جارح يتميز بقوة راسه وكبر عينيه وما تنم عنه هيئته من ضراوة شامخة ، وهو ينشر جناحيه من خلف رأس الملك بحيث لا يبين منه شىء من أمام التمثال يضعف من جلال الوجه . ولعل المثال قد قصد الى الدلالة على أن الاله الصقر يحمى الملك ، أو لعله قد أراد الكناية عن ان الجالس على العرش هو نفسه



الصقر حورس يحيط خفرع بحمايته

الاله الصقر على سطح الأرض ، ويزكى هذا أن من تماثيل الملك منقرع ما يمثله وقد نقش غطاء راسه وظهره بما يمثل ريش صقر . ومهما يكن من أمر فان فن تمثيل الصقر من وراء رأس الملك، وفيما يتجلى فى ملامح الوجه من جلال وسمو ما يعلو بصاحبه الى ما فوق البشر ويسمو به الى عالم الآلهة . ويكفى انه ليس فى اى عصر او فى اى بلد ما يمثل جلال الملك مثل هذا التمثال مما يرقى بصانعه الى مرتبة المثالين الخالدين .



إعداد الفيلسوف ...

بحث فى مناهج دراسة الفلسفة

بقلم : الدكتور صادق سمعان

يحتم علينا الحديث عن اعداد الفيلسوف تحديد بعض الوظائف الرئيسية التى نعتقد وجوبها فى هذا الاعداد . فى تحديد هذه الوظائف وتحليلها يساعدنا على تعيين بعض مايجب أن يكون فى الفيلسوف من خصائص فى هذه المرحلة التاريخية التى نمر بها ، ويساعدنا كذلك على تعيين بعض الاتجاهات الاساسية التى لابد أن يزود بها طلاب التخصص فى الفلسفة حتى يستطيعوا ، فيما بعد ، الاضطلاع بهذه المهام أو ببعضها واثبات جدوى الفلسفة كمهمة ثقافية وكقوة اجتماعية .

والوظيفة الاولى التى يجب أن يعد لها الفيلسوف هى ، كما نرى ، وظيفة **التحليل الثقافى** . فنحن نتوقع من الفيلسوف ان يسلط تفكيره المحلل الناقد على القيم الثقافية التى تكمن وراء الاوضاع والنظم المختلفة ووراء العادات والتقاليد التى تشترك الى حد بعيد فى صياغة أساليب التفكير وانماط السلوك ، وتحدد نظرة الافراد والجماعات لنفسها ولغيرها وللعالم، وتؤثر فى مجرى علاقاتها وتفاعلاتها . اننا نحن المواطنين العاديين نعيش بهذه القيم وكثيرا ما نتحمس لها ونقف بالمرصاد لمن يتعرض لها ، ولكننا قلما نشعر بمغزاها الاجتماعى والاقتصادى فى عصر يتسم بالتغيرات السريعة وفى مجتمع تتغير أوضاعه وتنظيماته تغيرا جذريا وتدفعه قيم جديدة تختلف اختلافا نوعيا عن كثير من القيم والمفاهيم الموروثة التى لايزال البعض يخلص لها دون ان يفطن الى ما بينها وبين القيم الجديدة من تناقض صارخ .

ووظيفة الفيلسوف ان يتناول بالتوضيح والتقويم قيم ثقافتنا ومعانيها ، موضحا مغزاها الايجابى والسلبى فى حياتنا الحاضرة وأثرها المحتمل فى مستقبلنا . والفيلسوف اذ يقوم بهذه المهمة يتتبع هذه القيم الى مصادرها وأصولها الثقافية التى نشأت فى ظلها وكانت تؤدى أغراضا ووظائف اجتماعية معينة ، ويناقش مدى صلاحية هذه القيم لاوضاعنا الحاضرة وللاوضاع التى نتطلع اليها فى المستقبل . وهو فى تحليله وتقويمه لهذه القيم والمعانى يبرز ما قد يراه فى بعضها من تناقض مع بعضها الاخر ، أو مع المعارف العلمية ، أو مع قيم الديموقراطية والاشتراكية ، كما يؤكد تلك القيم والمعانى التى يرى انها تخدم وظائف اجتماعية ايجابية ومن ثم يجب الابقاء عليها وتطويرها . وبهذا المعنى تصبح عملية التحليل الثقافى عملية اساسية لتوضيح مفاهيم الافراد والجماعات ولتعديل نظرتها لنفسها ولغيرها ولمشكلاتها الاساسية ، ولتصبح الفلسفة بعد ذلك اداة مقصودة للتوعية الاجتماعية ولحسم المتناقضات الثقافية والاجتماعية .

وقد يقال – بل قيل فعلا – ان الوقت قد حان لان يتخلى الفلاسفة عن البحث فى القيم بعد ان استأثروا به طوال القرون الماضية وان يعهدوا به الى العلماء ليبحثوه بحثا علميا موضوعيا يقوم على الملاحظة والتجريب لاعلى التأمل الفلسفى وان ميدان القيم أصبح بالفعل من ميادين البحث الرئيسية فى العلوم الاجتماعية الناشئة مثل علم الاجتماع والانثروبولوجيا وعلم النفس . وهذا الموقف يثير قضية تقليدية نعرفها فى تاريخ الفلسفة وهى قضية « تنازع الاختصاص » بين الفلسفة والعلم. ولن نخوض فى تفاصيل هذه القضية هنا ، ولكننا نكتفى بأن نقرر اننا لا نوافق على تصور الفلسفة والعلم كنشاطين منفصلين يخوض كل منهما معركة ضد الاخر ، انما نتصورهما نشاطين ثقافيين يعتمد كل منهما على الاخر ويغذيه ونتصور الطريق بينهما مفتوحا من جانبيه . فالعلماء حينما يعنون بالقيم يدرسونها باعتبارها حقائق اجتماعية كما يعتبرون غيرها من الوقائع ، وهم يبحثون فى انتشارها وتوزيعها بين الاوساط والفئات المختلفة ويبحثون فى أثر المؤسسات والتنظيمات المختلفة فى دعمها أو زعزعتها . ويبحثون عن الظروف التى تظهر فيها بعض القيم وتذيع أو تختفى أو تتصارع مع غيرها .. ويقوم العلماء بمثل هذه الدراسات أملا فى الوصول الى نظرية عامة تساعدهم على التنبؤ مثلا بنوع القيم التى تزدهر تحت ظروف وتنظيمات معينة وهكذا .. وهم كعلماء يعتمدون – عن وعى أو غير وعى – على نظرية فلسفية يحددون فى ضوئها فروضهم ويختارون أساليبهم ويقومون بتفسيراتهم . وكلما كانت نظرتهم لميدان القيم نظرة ثقافية واسعة جاءت ابحاثهم أكثر جدوى وواقعية وحيوية .

أما الفيلسوف فلا يأخذ هذه القيم كأمور مسلم بها ولكنه يراها ضوابط للسلوك قابلة بدورها للمناقشة والمراجعة والنقد . فهو كما قلنا يتعمق فى معناها ومغزاها الثقافى وهو لا يرددها كما هى بل يفسرها ويراها فى اطار واسع شامل من العلاقات والارتباطات ، ويعلق عليها بأسلوبه الأدبى أو – ان شئت – الشاعرى الذى يتجاوز حدود الحقائق العلمية دون أن يتنكر لها أو يناقضها ، وهو يعمل بذلك على تعميق احساسنا بالقيم وتذوقنا للمعانى ، وهو فى هذا كله لايمكنه أن يستغنى عما يوفره له العلماء من حقائق ومعارف ونظريات عن أسباب هذه القيم وظروفها ونتائجها ، بل انه لا يسعه الا أن يكون علميا فى منهجه فى التحليل والتقويم . فالقيم فى التحليل الاخير ، يحكم عليها فى ضوء وظائفها الاجتماعية وما تؤدى اليه من نتائج فى خبرتنا الجماعية ، أى فى ضوء مدى قدرتها على توجيه الواقع وخدمة مثلنا العليا .

والوظيفة الثانية التى يجب أن يعد لها الفيلسوف هى وظيفة **التنسيق الفكرى – الثقافى** وهى وظيفة ترتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة الاولى . فعملية التحليل والتقويم للقيم أو عملية تصحيح القيم وتحريرها ، كما يشار اليها أحيانا – تعمل على ابراز التناقض فى قيمنا ونواحى القصور فيها وعلى رؤيتها فى اطار علاقات اوسع واشمل وأعمق . وبعبارة اخرى نقول ان عملية التقويم عملية أساسية لاحداث التناسق فى نظام القيم الذى ندين به .

وهناك مستويات أخرى للتنسيق ، بين ميادين المعرفة المختلفة التى يبحث كل منها جانبا من جوانب الخبرة . فما من شك فى أن التخصص وتقسيم العمل من الامور الضرورية للمحافظة على تراثنا البشرى ولضمان نموه وتطوره ، ولكن ما من شك أيضا فى أن استمرار عملية التخصص وعملية « التفتيت » المتواصلة لجوانب المعرفة دون ان تقوم عملية تنسيق وتأكيد لوحدة المعرفة تترتب عليه أثار خطيرة ، وذلك لانه يعزل المشتغلين فى مختلف ميادين النشاط الثقافية ويباعد بينهم ويطمس العلاقات الوثيقة بين ميادين التخصص المتعددة . فالتخصص يخلق الحاجة الى وسيط « غير متخصص » – ان صح هذا التعبير – يقوم بعملية التنسيق بين ميادين التخصص أو بعضها . ولهذا يرى البعض أن من أهم واجبات التفكير الفلسفى القيام بوظيفة « ضابط اتصال » أو « رسول متنقل » بين ميادين المعرفة الأكثر نموا وتقدما « أى العلوم الطبيعية » وبين الميادين الناشئة « العلوم الاجتماعية » (١) ، ويقوم هذا الرسول المتنقل بترجمة مايقوله علماء هذا **الميدان** الى لغة الميدان الاخر ، فيساعد بذلك على توسيع المفاهيم التى ينقلها من ميدان لاخر وعلى تطوير الميادين الاقل نموا ، كما يعمل على زيادة التفاعل والتفاهم بين المشتغلين بهذه الميادين المختلفة وعلى تأكيد الروابط والعلاقات بين ميادين المعرفة تلك الروابط التى كثيرا ما تضل مع النظرة الشخصية الضيقة .

وربما أوحت بعض العبارات التى وردت فى الفقرة السابقة (كعبارات « ضابط اتصال » أو « رسول متنقل ») بشىء غير الذى نقصد . فنحن لا نتصور التفكير الفلسفى – حين يقوم بهذه المهمة – كساعى البريد الذى يحمل رسالة من جهة لاخرى دون أن يكون له رأى فى اختيارها أو تأثير فيها . ولكننا نرى أن للتفكير الفلسفى شخصيته ووظائفه المميزة له حين يتنقل بين هذه الميادين ، فهو اذا تناول مفهوما من مفاهيم العلوم الطبيعية أو الرياضية – مثل مفاهيم المجال ، النسبية ، التفاعل ، التكامل ، النمو – هضمه وأخرجه للعلوم الاجتماعية بمعان جديدة وفى أثواب جديدة تناسب مجالات اهتمام هذه العلوم وساعد بذلك على أن تصبح هذه المفاهيم أدوات جديدة للتحليل والتفسير والتقويم . ومن هنا نعود الى القول بأن التفكير الفلسفى لايسهم فى عملية تعديل المعانى وتصحيحها فحسب بل يسهم أيضا فى تحريرها وتوسيعها .

ولكن الفيلسوف حينما يحاول الاضطلاع بمهمة نقل المفاهيم من مجال لاخر ، والتنسيق بين مفاهيم بعض العلوم يجد نفسه مضطرا – ان اجلا أو عاجلا – الى مناقشة الأسس التى تقوم عليها هذه المفاهيم ، يجد نفسه مدفوعا الى مناقشة الافتراضات الاساسية وراء هذه المفاهيم ومناقشة مناهج التفكير فى هذه الميادين المختلفة التى يحاول أن ينسق بينها . حقا ان كل ميدان من هذه الميادين يقوم بعمليات تحليل وتقويم وتنسيق لمادته ونظرياته ولتوضيح مفاهيمه وتصحيح اخطائه وتطوير أساليبه وأدواته . ولكن هذه العمليات التقويمية تقوم – كقاعدة عامة – على افتراضات يتقبلها المشتغلون بالميدان كأمور مسلم بها قلما يناقشونها أو يخضعونها للفحص والنقد ، وهم يطمئنون الى مجموعة افتراضات أو مبادىء أساسية ويثقون فيها وفيما يترتب عليها من نتائج . واذا كان معظم العلماء لا يناقشون عادة هذه الافتراضات الاساسية التى تكمن وراء مناهجهم فى البحث ووراء مايخرجون به من نظريات ، فان الفيلسوف لا يسعه ان يتجاهلها . فهو يتصدى لمناقشة طرق الحكم فى العلوم ومعاييره ويقارن بين مناهج البحث فى العلوم المختلفة ويسعى للخروج من هذا ببعض مبادىء عامة للتفكير والبرهان تنطبق على سائر جوانب الخبرة (العملية العلمية ، الخلقية ، الفنية) وميادينها وللخروج ببعض معايير عامة للسلوك ، وبعبارة أخرى ان التفكير الفلسفى حين يصل الى هذا المستوى يكون قد تعدى مستوى الاهتمام بنقل المفاهيم أو النظريات من مجال لاخر ووصل الى مستوى تقويم مناهج العلوم التى توصلت بها الى مفاهيمها ونظرياتها ويصبح التفكير الفلسفى فى هذا المستوى الميثودولوجى « نقدا لطرق النقد » يستهدف تأكيد وحدة المعرفة على أساس وحدة المنهج وان اختلفت مادة البحث من ميدان لاخر .

ولا شك ان التفكير الفلسفى فى هذا المستوى – مستوى المنطق باعتباره النظرية العامة للبحث – يسهم مساهمة فعالة

---

(١) *John Dewey, "The Quest For Certainty". New York : Minton, Balch, 1929, p. 311-12; also "Experience And Nature'. London : George Allen & Unwin, 1929, p. 410.*

فى تطوير العلوم الطبيعية والاجتماعية ويجعل طرق البحث فيهما أكثر تعبيرا وانتظاما ويدفع العلماء فى شتى الميادين الى ان يروا القاعدة الأساسية الاستراتيجية التى يرتكز عليها العلم طبيعيا كان أو اجتماعيا . فمن وظائف الفيلسوف الرئيسية أن يساعد العلماء على تعميق وعيهم واحساسهم بذلك الجهاز الرمزى المشترك الذى يستخدمونه فعلا دون وعى كاف بمعانيه وبعملياته المتعددة وبطرق استخدامهم له . وبهذه الكيفية يصبح التفكير الفلسفى منهجا او منطقا عاما يوجه البحوث العلمية كما يصبح منهجا لتناول مشكلاتنا الاجتماعية والخلقية والسياسية والاقتصادية

وأخيرا فان هناك المستوى الذى يصل فيه التفكير الفلسفى الى نهايته المنطقية وهو مستوى العمل الايجابى على قاعدة المؤسسات والتنظيمات الاجتماعية لتحقيق مزيد من التماسك الاجتماعى . واذن ليس بد من أن يشارك الفيلسوف فى بلورة ايديولوجية مجتمعه فى ضوء تحليله الاجتماعى ونظرته الثقافية ودراسته الفلسفية ، ويشارك فى رسم السياسات وتقويمها ، وان يعنى – كفيلسوف – بعمليات التخطيط الاجتماعى والسياسى على النطاق المحلى والقومى والعالمى . ان التخطيط يضع بين أهدافه تنسيق قوى المجتمع المختلفة وتفجير طاقاته وتوجيهها لخدمة اكبر قدر مستطاع من المصالح والاهتمامات . وهو مهمة جماعية نرى أن للفيلسوف فيها دورا يجب أن يعد له .

هذه هى بعض الجبهات الاستراتيجية التى يجب أن يعمل فيها الفيلسوف والتى يجب ان نضعها فى اعتبارنا ونحن نقوم باعداده . ونحن نعرف جيدا أن هذه الصورة السريعة لبعض مجالات التفلسف ، سوف تستثير كثيرا من اساتذة الفلسفة لأنها تحدد الواقع الاجتماعى – الثقافى كقاعدة للانطلاق الفلسفى ، ولأنها تغلق الباب أمام المحاولات الفلسفية الميتافيزيقية ، ولاتسمح للتفكير الفلسفى بالهروب من مشكلات الثقافة ومتناقضاتها واسطراعها ولأنها تصر على أن تكون الفلسفة علمية فى منهجها وتؤكد العلاقة التفاعلية بين الفلسفة كمهمة ثقافية – وبين سائر المهام الثقافية « العلمية والاقتصادية والسياسية والدينية والفنية ... »

ولا يتيسر للعمل فى هذه الجبهات سبل النجاح الا اذا توفرت لدى العاملين فيها مهارات أو قدرات أو صفات معينة تتفق وطبيعة العمل . وفى ضوء عرضنا السابق نعتقد انه لابد من تشجيع المتخصصين فى الفلسفة على الوصول الى :

١ – **نظرة علمية مدروسة للثقافة** : هذه النظرة أساسية للفيلسوف لكى تساعده على توجيه دراسته للثقافة دراسة تجريبية وعلى تحليل قيم الثقافة ومعانيها ورؤية نواحى التماسك والتكامل فيها ، ونواحى التناقض والتوتر بين جوانبها المختلفة . وهناك نظريات مختلفة متصارعة فى الثقافة تختلف اختلافا بينا فى درجة التزامها بالمنهج العلمى ومراعاتها للمعارف المختبرة فى العلوم الاخرى . ولابد للفيلسوف من أن يدرس هذه النظريات ويتخذ منها موقفا فى ضوء دراسته الفلسفية – العلمية لها . واخيرا نؤكد انه اذا كان للفيلسوف أن ينجح فى عمليات التحليل والتقويم والتنسيق التى عرضنا لها ، فلابد من أن تتوفر لديه نظرة ثقافية عريضة شاملة يستطيع فى ضوئها أن يرى ما يراه فى اطار واسع من العلاقات والارتباطات وأن يرى التفاعل المستمر بين القوى الثقافية المختلفة

وللوصول الى هذه النظرة العلمية فى الثقافة يتحتم علينا أن نوفر لطلاب التخصص فى الفلسفة فرص الدراسة المنظمة لعلمى الأنثروبولوجى والاجتماع ثم دراسة ماكتبه ذلك النفر القليل من فلاسفة القرن العشرين الذين حاولوا ادخال الاتجاه الانثروبولوجى فى الفلسفة أمثال ديوى وبدنى ونورثروب وكاسيرر .. ومما يؤسف له أشد الأسف أن طلاب الفلسفة فى جامعاتنا لا يتعرضون فى الغالب لدراسة هؤلاء الفلاسفة . ومما يؤسف له كذلك أن طلاب الفلسفة فى جامعتين من جامعاتنا الثلاث ، حيث تدرس الفلسفة لا يدرسون مقررا واحدا فى الانثروبولوجى ، ويدرس الطلاب فى الجامعة الثالثة مقررا واحدا فيه (1) ولا يمكن لهذا المقرر ، بحكم وضعه فى السنة الأولى وبحكم الزمن المخصص له ، الا أن يكون مقررا تمهيديا ولا يمكن أن يستهدف تشجيع الطالب على الوصول الى نظرة علمية عن مفهوم الثقافة

٢ – نظرة فلسفية علمية للطبيعة الانسانية :

تختلف الفلسفات باختلاف نظرتها للانسان وللخبرة ، فنظرة الفيلسوف للطبيعة الانسانية تشكل نظرته الى الطبيعة والى الاخلاق والتربية والسياسة والاقتصاد والقانون والفن والعلم .. ولهذا لابد من أن يوجه طلاب الفلسفة فى دراساتهم وجهة تساعدهم على الخروج فى النهاية بموقف فلسفى – ثقافى – علمى شامل يؤكد وحدة الخبرة واتصالها بالرغم من تعدد جوانبها ، كما يؤكد اتصال الانسان والطبيعة وفى رأينا أن التوجيه السليم يتوفر اذا ما حاولنا الاستعانة ببصائر العلوم المختلفة ومعارفها وتنسيقها فى كل متكامل فلا شك أن دراسة تاريخ الفلسفة تساعد الطلاب كثيرا فى هذا الصدد اذا ما درسوا هذا التاريخ دراسة اجتماعية ثقافية واذا ما ربطوا بين آراء الفلاسفة فى الطبيعة الانسانية وبين الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى نشأت فيها هذه الاراء غير ان هذه الدراسة لا تكفى وحدها اذ لابد أن تساندها الدراسات العلمية الحديثة فى علوم النفس والانثروبولوجى . وهناك كما نعلم نظريات متعددة متنافرة فى علم النفس يتحتم على طالب الفلسفة أن يدرسها ، ويقومها ، ويتخذ منها موقفا فى ضوء نظرته الفلسفية ومنهجه العلمى وقيمه الديمقراطية

وليست العبرة فى أن يدرس طلاب الفلسفة مقررات فى علم النفس أو غيره ، فالحق أنهم يدرسون عددا من المقررات لا غبار عليه ، ولكن العبرة فى مدى اتصال الدراسة النفسية بالدراسة الفلسفية ومدى دعم الواحدة منهما للاخرى . هل تدرس مثلا نظريات التعلم وافتراضات المدارس السيكولوجية المختلفة ازاء « العقل » دراسة فلسفية ثقافية ناقدة ؟ وهل تدرس آراء الفلاسفة المعاصرين (ديوى ، رسل ، هوايتهيد كاسيرر) فى ضوء الدراسات العلمية الحديثة ؟ .. اذا كان الجواب بالنفى فلا عجب اذن اذا خرج طالب الفلسفة بمفهوم خاطىء عن العلاقة بين الفلسفة والعلم واذا لم ير العلاقة التفاعلية القائمة بينهما فى اطار ثقافى عريض ، ولا عجب كذلك اذا ما احتفظ فى نظرته للطبيعة الانسانية بمفاهيم غيبية أو نصف علمية أو فطرية أو عنصرية .. الخ .

٣ – فلسفة اجتماعية :

ان الفيلسوف – كما نتصوره – يعمل فى جبهة التغير الاجتماعى ، وللعمل فى هذه الجبهة لابد ان يكون مؤهلا بفلسفة اجتماعية – اقتصادية – سياسية مستمدة – من ناحية – من دراسته لواقع مجتمعه ومشكلاته واتجاهاته الحاضرة واهدافه ومستمدة – من ناحية اخرى – من دراسته الناقدة للفلسفات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتصارعة . ولابد للفيلسوف كذلك من أن يكون لنفسه نظرة علمية يفسر بها التاريخ تفسيرا ثقافيا ديناميا ، يفسر بها مصارعات الماضى ويلقى بها أضواء على أحداث الحاضر ويسهم بها فى تحديد الخطوط العريضة للمستقبل .

---

(1) المجلس الأعلى للجامعات . **اللائحة التنفيذية لقانون تنظيم الجامعات** ، ١٩٥٩ ، ص ١٢٠–١٢١ ، ٣٧٥–٣٧٦ ، ٥٢٨

وبدون هذه الفلسفة الاجتماعية لا يمكن أن نتصور كيف يتاح للفيلسوف أن يحلل ويبلور ويصحح ويحور ما يتعرض له من مفاهيم اساسية مثل الحرية ، المواطنة ، الحقوق ، العدالة ، القومية ، الديمقراطية .. ، أو أن يناقش ويقوم الحركات والاتجاهات والتنظيمات والبرامج الاجتماعية . وبدون فلسفة اجتماعية محددة مبلورة يصبح من العسير على الفيلسوف ان يحدد الاهمية النسبية للمشكلات ، ويصبح من السهل ان يختلط ماهو أساسى واستراتيجى مع ما هو سطحى وموقت وفرعى . واخيرا نتساءل كيف يتأتى للفيلسوف ان يسهم فى رسم السياسات وتقويمها وفى عمليات التخطيط والتنسيق التى أشرنا اليها اذا لم تكن لديه فلسفة اجتماعية يرسم ويقوم ويخطط فى ضوئها ؟

ومن مراجعتنا لمقررات الدراسة فى أقسام الفلسفة فى الجامعات الثلاث وجدنا أن المقررات التى يمكن أن تسهم فى مساعدة الطالب على تكوين فلسفة اجتماعية هى مقرر « المجتمع العربى » فى السنة الأولى (طوال العام) ومقرر آخر فقط (لفترة دراسية واحدة) يحمل عناوين مختلفة (الفلسفة السياسية ، النظريات السياسية والاجتماعية ، النظم الاجتماعية) . ولم نجد مقررا واحدا يتناول النظرية الاقتصادية ، باعتبار الناحية الاقتصادية من أهم العوامل التى تحدد الفلسفة السياسية والاتجاهات الاجتماعية . كما لم نجد مقررا واحدا فى فلسفة التاريخ .

٤ ــ اطار ميثودولوجى :

قلنا عند حديثنا عن وظيفة الفيلسوف فى التنسيق بين العلوم المختلفة انه لابد له من أن يتعرض لمناقشة مناهج البحث فى العلوم حتى يستطيع الكشف عن المزالق المنهجية فيما يناقشه من نظريات ، وحتى يستطيع ابراز القيم والافتراضات التى ربما تكون قد تسللت الى تفكير صاحب النظرية دون وعى منه ، وحتى يستطيع باختصار أن ينسق بين العلوم المختلفة ، الطبيعية منها والاجتماعية ، فى هذا المستوى الميثودولوجى . ولسنا فى حاجة الى أن نؤكد ما لدراسة فلسفة العلم ومناهج البحث والمنطق من أهميته ، باعتباره نظرية البحث لتأهيل الفيلسوف لوظيفة التنسيق .

ويبدو لنا أن أقسام الفلسفة فى جامعاتنا تؤكد هذه الدراسة تأكيدا كافيا . ولكننا نود هنا ان نناقش معنى هذه الدراسة المنهجية وفائدتها فى انعزال عن العلوم التى تطبق هذا المنهج . وبعبارة أوضح ان طلاب الفلسفة يدرسون دراسة مستفيضة مناهج البحث فى العلوم الطبيعية ويدرسون فلسفة العلم دون أن يكون لهؤلاء الطلاب أية معرفة بأوليات هذه العلوم ونظرياتها الأساسية . وكيف يمكن للفيلسوف مثلا أن يقوم المدارس الانثروبولوجية أو الاقتصادية دون أن تكون له دراسة سابقة لهذين العلمين ؟ والملاحظ كذلك أن الطلاب يدرسون هذه المقررات فى المنطق ومناهج البحث دون أن ينتقل اثر هذه الدراسة ــ التى نعتقد أنها فى منتهى الأهمية ــ الى دراستهم الفعلية لمدارس علم النفس والاجتماع .

ومغزى هذا أننا اذا كنا نريد حقا أن نحتفظ للفيلسوف بمهمة نقد المفاهيم الأساسية والافتراضات القائمة فى العلوم المختلفة وبالتنسيق بين معارف العلوم ومناهجها فلابد لنا من اعادة النظر فى أسلوبنا الراهن فى اعداد المتخصصين فى الفلسفة والعمل على استحداث تنظيم أو آخر يتلافى جهل الطلاب بالمعارف العلمية وتخلفهم عن ركب العلم . ولقد حاولت بعض الجامعات الكبرى فى الخارج محاولات مختلفة لعلاج هذا النقص فى اعداد المتخصصين فى الفلسفة . من ذلك ان بعض الجامعات مثلا يصر على الا يقبل طالب للتخصص فى الفلسفة الا اذا كان قد سبق له التخصص فى ميدان اكاديمى اخر غير الفلسفة « أى أن يكون ملما بالمجال العام لهذا الميدان وبمشكلاته وقادرا على متابعة ما يكتب فيه بفهم ناقد » (١) . ونقرأ مثلا فى مجلة الفلسفة تقريرا مشتركا لبعض أساتذة جامعتى كولومبيا بنيويورك وكليفورنيا حيث يقولون :

« ما لم يكن لطالب التخصص فى الفلسفة ميدان اخر يمكنه أن يطبق عليه اداة التفكير والحكم الناقد ، فانه لا يسعه الا أن يطبق هذه الاداة على نفسها . وهكذا يصبح تفكيره مجردا جافا ، متحذلقا لا مغزى له . وبهذه الطريقة يتقوقع كثير من طلابنا اللامعين على انفسهم ويصبحون غير قادرين على القيام بأى عمل ايجابى . والحق انه منذ وليم جيمس لم يكف الفلاسفة عن تأكيدهم لاهمية سيطرة الفلاسفة على ميادين اخرى من ميادين المعرفة » (٢)

وهناك اتجاه آخر حديث نسبيا ولكنه آخذ فى الانتشار بشكل ملحوظ فى كثير من كبريات الجامعات الأمريكية ، وهو الاتجاه المعروف باسم الاتجاه « التكاملى » ، أو الاتجاه « متعدد الزوايا » ، أو الاتجاه الذى يخترق الحواجز القائمة بين التخصصات الاكاديمية المختلفة ، أو بين الاقسام المختلفة فى الكلية الواحدة أو بين كليات الجامعة . وبناء على هذا الاتجاه يرسم قسم الفلسفة لطالب التخصص خطة يدرس بمقتضاها اكبر قدر ممكن من المقررات الاساسية فى أكثر من ميدان من ميادين العلوم التى لم تسبق له دراستها (مثل الفيزياء ، الرياضة ، علم النفس ، الانثروبولوجى ، الاقتصاد ، الاجتماع ، التاريخ ، التربية) وفى معظم الحالات يدرس الطالب ما يدرسه من هذه المقررات خارج قسم الفلسفة ، ولكن هذا فى حد ذاته لا يكفى لمساعدة الطالب على أن يصل الى نظرة متكاملة شاملة يرى فى ضوئها الوحدة فى جوانب المعرفة المختلفة ، ويرى كيف يمكن لمعارف وبصائر هذه الميادين المتعددة ــ التى تبدو متنافرة ــ أن تلتقى بشكل وظيفى . وكيف يمكن لكل ميدان أن يفيد ويستفيد من التعاون مع غيره حينما توجه هذه الميادين المختلفة لدراسة مشكلة ما أو مجموعة مشكلات . ففى جامعة كولومبيا مثلا تقدم كلية الفلسفة مقررا دراسيا يدرسه الطلاب طول العام وتتغير المشكلات التى يتناولها هذا المقرر من عام لعام ، ومن امثلة هذه الموضوعات : السلام ، الداروينية الاجتماعية ، التفاعل ، الشخصية والثقافة ، التعصب ، القلق والتوتر ، العالم الذى نعيش فيه .. ولا تهمنا هنا موضوعات الدراسة بقدر ما تهمنا طريقة الدراسة ودور الاساتذة والطلاب . فلا يقوم بتدريس هذا المقرر أستاذ أو استاذان انما يتناوله عدد من الاساتذة قد يصل الى خمسة أو ستة يمثلون الوانا مختلفة من التخصص بالاضافة الى ممثل أواكثر للفلسفة ؛ وقد يتغير الاساتذة بتغير الموضوع . وفى كل اجتماع أو ندوة يعرض أكثر من أستاذ للموضوع من زاوية تخصصه فينتقى من مادته ما يرتبط مباشرة بالموضوع ، ثم يناقش الاساتذة بعضهم بعضا فيما يقولون وبذلك لا تصبح العملية مجرد تجميع أو اضافة كمية لخمسة اراء أو ستة لان منها أساسا هو ابراز وحدة الموضوع ومواجهة الآراء والمعارف بعضها ببعض وتعميق الاحساس فى ممثلى التخصصات المختلفة بأن الزوايا المختلفة تكمل بعضها بعضا ، وبذلك تصبح معالجة الموضوع اكثر شمولا وعمقا وتكاملا .

(١) *Columbia University, "Announcement of the Faculty of Philosophy', 1950-1, p. 98; also University of California, Graduate Divi ion, Announcement in "Philosophy and Psychology", 1952, p. 50.*

(٢) *Columbia University, "The Journal of Philosophy", vol. XLI, No. 26, December 26, 1944, pp. 722-4.*

والاتجاه الاول – الذى يصر على أن يكون راغب التخصص فى الفلسفة قد سبق له التخصص فى ميدان آخر « غير الفلسفة » – اتجاه مفيد ولا شك ، ولكن يصعب الاخذ به فى جامعاتنا حاليا لانه يعنى ضرورة ادخال تعديلات كبيرة فى نظام تعليمنا الجامعي . فالطلاب عندنا يتخصصون منذ التحاقهم بالجامعة ، بل ان تخصصهم يبدأ بالفعل منذ السنة الثانية الثانوية . واذا كان الطلاب ينعزلون أكاديميا – منذ بدء حياتهم الجامعية – فى أقسامهم عن سائر اقسام الكلية الواحدة ، واذا كانت كل كلية من كليات الجامعة فى عزلة أكاديمية عن بقية الكليات فهل من الممكن أن يجمع طالب الفلسفة بين الدراسة فى قسمه وفى قسم اخر أو أقسام أخرى فى الكلية نفسها ؟ وهل من المعقول عندنا أن يجمع الطالب بين تخصصين أحدهما فى الفلسفة والاخر فى الفيزياء مثلا أو الاقتصاد ؟ ان الجامعات فى الخارج التى تتبنى هذا الاتجاه تفكر أساسا فى التخصص على مستوى درجة الماجستير والدكتوراه ، هذا من ناحية ، أما الناحية الاخرى فانها تفكر فى اطار نظام تعليمى مختلف يسمح بحرية التنقل من قسم لآخر ومن كلية لأخرى . ويشجع الجمع بين أكثر من تخصص ، بل ان كثيرا من جامعات أمريكا يصر على أن يختار الطالب تخصصين أحدهما أساسى والثانى ثانوى ، فليس من الغريب بل من المألوف جدا أن يتخصص الطالب قبل حصوله على الليسانس او البكالوريوس فى الفلسفة وعلم الاحياء ، أو فى الرياضة وعلم النفس ، أو الاقتصاد والموسيقى ..

ولهذا ، اذا كان لنا أن نختار بين الاتجاهين فاننا نفضل الاتجاه الثانى الذى نعتقد أنه يجب بل يمكن أن نتبناه لا فى أقسام الفلسفة فحسب وانما فى كل كلية من كليات الجامعة ومعهد من معاهدنا العليا ، وفى رأينا انه يتحتم على طالب الفلسفة أن يرى الارتباط الوثيق بين الفلسفة بفروعها وبين الاقتصاد والاجتماع والسياسة والانثروبولوجى والعلوم الطبيعية والتربية .. وقد يدرس الطالب مقررات كافية فى هذه الميادين كلها ويجتاز الاختبارات التى تعقد له فى كل منها بامتياز ومع ذلك لا يرى الخيوط التى تربط هذه الميادين أو لا يراها فى صورة متكاملة ، وقد ننجح فى ان نزوده متعددة فى فروع الفلسفة وفى بعض فروع التخصص الأخرى كعلم النفس والاجتماع ولكننا نفشل فى أن نساعده على الوصول الى موقف فلسفى يؤهله للقيام بالوظائف التى حددناها فى هذا المقال .

ولهذا كله نرى ضرورة وضع الاعتبارات الثلاثةالتالية نصب أعيننا ونحن نشكل اتجاهات طلاب الفلسفة :

اولا – ان ننظر دائما للفلسفة نظرة ثقافية ، أى على انها قوة ثقافية متفاعلة مع غيرها من القوى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . وقد يبدو هذا للبعض اعتبارا مألوفا لا جديد فيه ، ومع هذا فاننا نعاود تأكيده لأن هناك ما يوجب ذلك . فبعض خريجى أقسام الفلسفة لا يرى النظم الفلسفية والنظريات الانطولوجية والابستمولوجية والاكسيولوجية فى اطار المشكلات والتوترات والأزمات الاجتماعية وصراع الطبقات والمصالح داخل الثقافة .. اننا نحتاج فى تدريسنا ودراستنا لتاريخ الفلسفة وللفلسفات المعاصرة أن نراها فى اطارها الثقافى وأن نرى كل فلسفة على أنها تقويم اجتماعى من زاوية قيم ومصالح معينة

ثانيا : ان نبرز دائما وحدة الفلسفة . فاذا كنا نتوقع من المتخصصين فى الفلسفة أن يقوموا فيما بعد بعمليات تنسيق بين المفاهيم المتناثرة فى العلوم فلا اقل من أن ندربهم بشكل جاد ومقصود على النظرة الكلية لميادين الفلسفة .. فالطلاب يدرسون مقررات فى علم الاخلاق وعلم الجمال والميتافيزيقا ونظرية المعرفة .. ولكنهم ربما لا يرون كيف يؤثر كل فرع من هذه الفروع فى غيره ويتأثر به ، وكيف تؤثر هذه الفروع كلها فى الواقع الثقافى وتتأثر به ، وبذلك تصبح هذه الفروع شرائح فلسفية فاقدة الحياة .

ثالثا : أن نبرز العلاقة التفاعلية بين الفلسفة وغيرها من سائر التخصصات كما أوضحنا ، فنحاول ان نطعم دراسة الطلاب لعلوم الاجتماع والنفس .. بالناحية الفلسفيةوبالعكس ونحاول أن نبرهن للطلاب على جدوى الجمع بين ميادين المعرفة المختلفة وذلك بمناقشة بعض المشكلات الأساسية من اكبر عدد ممكن من الزوايا : الفلسفية والاجتماعية والسياسية والانثروبولوجية والتربوية والنفسية ..

ومامن شك فى أن هناك صعوبات تعترض تحقيق هذا الاتجاه الذى يعمل على تحطيم الحواجز القائمة بين فروع المعرفة ، ولكن يجدر بأساتذة الفلسفة أن يفكروا فيه ، ويجعلوه موضع تجربتهم داخل قسم الفلسفة أولا ثم على مستوى أقسام الكلية فتعاون الأساتذة فى تجريب هذا الاتجاه وفى توفير الظروف والامكانيات التى تتطلبها هذه التجربة سوف يؤدى الى نتائج مشجعة ، وسوف يدفع دما جديدا فى أساليب التدريس فى الفلسفة وغيرها من الميادين ، وسوف يشجع الدراسات والبحوث الفلسفية ذات الطابع المجالى الكلى لا الطابع الذرى وسوف يعمل بالتدريج على تحطيم العزلة الاكاديمية بين أقسام الكلية الواحدة

بقيت كلمة أخيرة عن الدراسات العليا فى الفلسفة للماجستير والدكتوراه ذلك أن لائحة الجامعات تنص على أن يتابع طالب الماجستير « بصفة مرضية لمدة عام الدراسات التى يقررها مجلس الكلية ويؤدى بنجاح امتحانا فيها » وان « يقوم بعد نجاحه فى الدراسات المذكورة ببحوث فى موضوع يقره مجلس الكلية لمدة سنة على الاقل من تاريخ موافقته على تسجيل الموضوع » ثم يقدم رسالة بنتائج بحوثه يناقش فيها . اما عن طالب الدكتوراه فلم تعد له دراسات منظمة ويشترط لحصوله على الدكتوراه « أن يقوم ببحوث مبتكرة فى موضوع يقره مجلس الكلية لمدة سنتين على الاقل (١) » .. وكنا نود أن نرى مزيدا من الدراسات ومزيدا من المقررات لطلاب الماجستير والدكتوراه لاننا نعتقد أن طلاب هذه المرحلة ما زالوا فى مرحلة التكوين وفى حاجة الى مزيد من التوجيه الجماعى والفردى حتى يتكون لديهم الاتجاه الفلسفى المحلل الناقد . ان التخصص السليم هو ما قام على أساس عريض . واننا لنكرر القول باننا فى أشد حاجة الى ادخال الاتجاه التكاملى أيضا فى دراسات طلاب الماجستير والدكتوراه حتى تأتى أبحاثهم وهى أكثر شمولا وعلمية وجدوى .

---

(١) اللائحة التنفيذية لقانون تنظيم الجامعات ، ١٩٥٩ ص ١٢٥–١٦٢ ، ٣٧٧–٣٧٨ ، ٥١٠–٥١١ .

حديث الفردوس الموعود

٣
سلاما يا قرطبة

بقلم
الدكتور حسين مؤنس

نحن على ابواب الأندلس ..

على أبواب ركن من الدنيا حبيب الينـا ، والى الناس أجمعين ..

فان السائح الذى يدخل اسبانيا ، من أى باب من أبوابها ، لا يكاد يستريح من الرحلة الطـويلة حتى يسأل عن الطريق الى الأندلس ..

يحاولون اغراءه بزيارة الشـمال أو الشرق أو الشمال الغربى ، فيأبى الا أن يذهب الى الأندلس فى أدلة السياحة الاسبانية يجعلون الأندلس فى آخر الدليل يريدون أن يبدأ الناس بالكنائس العجيبـة الهائلة فى الاسكريال ، وطليطلة ، وشقوبية ، وأبلة وبلد الوليد ، وسلمنقة ، وخاصـة شـنت ياقب « سنت ياجو » .. ولكن السائح يهز رأسه ويقول: الأندلس أولا ..

لأن الأندلس فى نظر السائحين جميعـا هـو اسبانيا ..

وها نحن على الأبواب ، فى الطريق الى ليناريس بلد حديث ، ملتقى طرق ، وككل بلد من هذا الطراز لايتوقف السائح فيه الا اذا كان به عطش أو جوع . شربة مرطبة فى مقهى ، أو لقمة تكسر حدة الجوع فى مطعم ، ثم الى قرطبة ..

هذه طلائعها تبدو . من أعلى جبال السيرامورينا التى نجتازها تبدو لنا بطاح سهل الوادى الكبير ، كأننا نخرج من صحراء الى واحة ، كأننا ننظر عند الأهرام الى وادى النيل . المنطقة الجـرداء التى نقطع آخر مراحلها أثر من آثار الأندلس .

قرون طويلة والعرب واهل الشمال يتصارعون خلالها على مصير الأندلس . عندما انتهت الحرب كانت قد تحولت الى بطاح مقفرة وقرى خلت من أهلها « ديسبوبلادوس » . فى القرن السابع عشر حاول ملوك الاسبان تعميرها ، استقدموا معمريـن من ألمانيا وسويسرا وفرنسا .

ولابد أن الوادى الكبير كان فيما مضى أكبـر مما هو اليوم بكثير ، انه اليوم واد صغير .. كانت السفن البحرية تصل أيام العرب الى قرطبـة ، اليوم تصل الى اشبيلية ، بل لا تكاد .

سهول الوادى الكبير تسمى اليوم فيجاس ، أو لاس فيجاس ، تحريف للفظ العربى « البقاع » ، وتسمى أيضا كامبينياس . العرب يجعلونهـا « القنبانية » .

على يميننا وشمالنا حقول قمح واسعة . هنا يعتمد الناس على الرى والمطر معا . الملكيات هنا كبيرة ، كبيرة جدا . أصحاب الأراضى يهتمـون بالأشجار : الزيتون والبرتقال واللوز والمشمش وما اليها . الزيتون لا يحتاج لعمل كثير ، ولهذا فان مساحات شاسعة من حقول الزيتون التى نمر عليها



منظر عام لقرطبة . هذه هي قنطرة الوادى بعد أن أخذت طابعا حديثا .. الجامع على اليمين، وبقايا قصور الخلفاء على اليسار

تبدو وكأنها غير مسكونة . الفلاحون يتجمعون فى قرى كبيرة كأنها مدن ،ها نحن نمر باحداهـــا . اسمها أندوخر ، العرب يسمونها اندوجر أو اندوشر ذكر ياقوت من شعرائها ابا اسحاق اليحصبى الأندوشرى . انها اليوم لا تخرج شعراء ، بل تنتج الأورانيوم ، ولكل عصر اهتماماته ..

المنطقة كلها معادن ، كان العرب يسمونها جبال المعدن .

كلما اقتربنا من قرطبة زاد الشـوق اليهـا ، الصبر ينفد فى هذه القطعة من الطريق على قصرها . تتردد فى الخاطر قصيدة للشاعر الرقيق الأندلسى الأصيل فيديريكو جارثيا لوركا :

« قرطبة ..
بعيدة ووحيدة .
اننى أسير اليها على بغلة سوداء ، يطالعنى من بعيد قمر كبير
وتحتى خرج ملىء بالزيتون
ومع أننى أعرف الطرق كلها
فاننى لن أصل أبدا الى قرطبة
آه .. ما أطول هذا الطريق ..
يا لهذه البغلة الباسلة ..
ان الموت ينتظرنى
قبل أن أصل الى قرطبة ..
قرطبة ..
تلك البعيدة الوحيدة .. »

سائق السياره الذى يأتى بك من مدريد يفضل دائما أن يدور بك خارج قرطبة حتى يصل الى ضفة الوادى الكبير ، ثم يسير بك حذاءه حتى يصل الى الجامع الأعظم . اذا كنت متعجلا فافعل ذلك ، أما اذا كنت قد أوسعت على نفسك فى الوقت لـكى تصحب قرطبة يومين أو ثلاثة ، فاطلب الى السائق أن يخترق بك البلد : أن يمضى بك الى ميـدان « لامجدالينا » ثم شارع « نترودبومارسيلو » حتى ميدان «خوسيه أنطونيو» ، سرة قرطبة اليوم . أو اطلب اليه أن يمضى بك الى ذلك الميدان الجميـل المسمى « كامبو دى لاميرثيد » ، ثم شـارع « الخنراليسيمو » فشارع « ثرفانتس » .

أثناء السير الوئيد تستطيع ان ترى قرطبـة وتتذوقها .

انها قرطبة الحديثة كما يقولون ، ولكنى أشم فى كل ركن منها ريح قرطبتنا الخالدة ، وأشعر تماما أننى أسير فى نفس الطرق التى سار فيهـا ابن رشد ، وابن طفيل ، وابن حزم ، وابن شهيد . مع اختلاف الأسماء طبعا . فى هذه المـدن التى صنعت التاريخ لا قديم ولا حديث ، انه زمن واحد وموكب واحد يجمع كل شىء فى آن واحد ..

فالطريق الذى دخلت منه البلد هو نفس الطريق القديم الذىكان أجدادنا يطرقونه اذا بارجوا قرطبة الى الشمال . كان يسمى السكة العظمى ، وهى ترجمة لاسمه قبلهم . كان الرومان يسمونه فيـا

آوجستا ، وهو طريق قديم سار فيه يوليوس قيصر ، وبومبى، وتراجان ، وهادريان، ثم سار فيه عبد الرحمن الداخل ، والأوسط ، والناصر ، ثم امير العسكريين الذين انجبهم الأندلس : المنصور بن ابى عامر .

وكان يقوم عليه باب من الأبواب الكثيرة فى اسوار قرطبة ، وهو باب عباس ـ وكان الباب الذى يفضى منه الناس الى شرق الأندلس ـ والى جانبه مقبرة البرج ، ثم يخترق الانسان منية المغيرة ثم منية عبد الله ، ويصل اخيرا الى احد أبواب السور الداخلى لقرطبة : باب عبد الجبار ..

هذا بالتقريب هو الطريق الذى تسير فيه داخلا قرطبة ، فأنت تمر أولا بين حدائق فاكهة واسعة يحيط كل منها بقصر من قصور الأغنياء ، الواحدة منها تسمى أويرتا (اى حديقة) : اويرتا دى ديتراس دى لابورتيا (حديقة ماوراء الباب) ، اويرتا دى لاتوريثيا (حديقة البرج الصغير) .. وهكذا . انها فيلات بلغتنا الحديثة . الفيلا عند عرب الأندلس كانوا يسمونها المنية « بضم الميم » ، وأويرتات اليوم هى منيات الأمس .

الى سنة ١٨١١ كانت المنيات العربية قائمة كما خلفها أصحابها ، مع اختلاف الأسماء طبعا ، فان القواد الذين دخلوا البلد مع فرناندو الثالث الذى استولى على قرطبة من أيدى العرب سنة ١٢٣٦ تقاسموا هذه المنيات وأعطوها أسماءهم ..

وهذا القسم الشرقى من قرطبة كان أعمر أقسامها أيام العرب ، كان يسمى «المدينة الشرقية» أو « الجانب الشرقى » ، ولا زال الى الآن يسمى « أخاركيا » (الشرقية)

أما بقية قرطبة فكانت تسمى المدينة أو المدينة العتيقة أو القصبة ، وكانت هذه المدينة العتيقة ذات سور منيع عليه أبواب مشهورة فى تاريخ الأندلس كله : باب ليون ، الباب الجديد ، باب القنطرة ، باب اشبيلية ، باب الجوز ، وباب عامر .

وقد اتسعت قرطبة العربية الى الشرق والغرب ، وعبرت النهر ، وعمرت الضفة الجنوبية . كانت ضاحية واسعة لأهل الحرف وأوساط الناس . كانت تسمى شقندة ، وهى اليوم تسمى الاسبيريتوسانتو .

وبين قرطبة وضاحيتها تلك لا تزال تقوم القنطرة العربية المشهورة . كانت تسمى قنطرة الوادى ، أصلها « كوبرى » رومانى ، وقد أصلحها وجددها العرب مرارا .. كانت على أيامهم متنزها يخرج اليه الناس بعد الظهر ، كما يخرج أهل القاهرة الى كوبرى قصر النيل .

هنا كان ملتقى الادباء والشعراء . الى يمين القنطرة وشمالها ، على شاطىء الوادى الكبير ، كان يقوم « كورنيش » جميل كان يسمى الرصيف ، وامتداده من ناحية اليمين كان يسمى شبلار ، ومن اليسار المصارة .. وهذا الكورنيش يحمل اليوم أسماء حديثة : باسيودى لاريبيرا (أى منتزه الشاطىء) ، روندا دى ايزلاس .

ما اكثر الشعر الذى قاله الأندلسيون فى قنطرة الوادى ، وما أكثر أقاصيص الهوى التى يقصونها !

لعل الطفها قصة الشاعر يوسف بن هارون الرمادى مع جارية فاتنة من جوارى القصر ، رآها تسير وحدها عند باب العطارين (وهذا الموضع كان مجتمع النساء) فهام بها للنظرة الأولى ، ومضى يتبعها ، وعبر القنطرة وراءها . حتى اذا صارت فى موضع خال من الناس خافت أن يكون شريرا يريد أذاها ، فالتفتت اليه وخاطبته، وعرفت انه صب مستهام بها ، فرجته أن يدعها وشأنها ؛ ورفضت أن تقول له ممن هى وأين تعيش . كل ما قالته أن اسمها « خلوة » وانها ستلقاه فى نفس الموعد والمكان كل جمعة . ثم اختفت، فلم يعد يراها وعاش بعد ذلك يحلم بها ويقول فيها الأشعار ..

***

وانت تتمشى فى شوارع قرطبة اليوم فتشعر دائما أن حزنا عميقا يملأ نفسك . انه ليس الأسف على ضياعها ، فان اشبيلية ضاعت هى الأخرى ، ولكن هذا الحزن لا يثقل على نفسك على هذه الصورة هناك .

وقد كانت قرطبة هكذا دائما ..

حتى فى أيام عزها ، أيام الخلفاء العظام ، أيام الدولة الكبرى والجيوش المنصورة والحضارة الزاهرة ، كانت قرطبة ذات وقار وسكون كأن اهلها كانوا يشعرون أن القدر لهم بالمرصاد ..

يسمونها اليوم السلطانة الحزينة ..

وفيديريكو جارثيا لوركا يقول انها بعيدة وحيدة ..

وانطونيو ماتشادو شاعر اشبيلية الأكبر فى العصور الحديثة يقول فى احدى قصائده ان مياه الوادى الكبير تتحول الى دموع عندما تمر بقرطبة

والعشرات من شعراء العرب الذين انجبتهم قرطبة شعراء حزن وهموم ، من عباس بن ناصح الى ابن حزم لا نجد الا الدموع ..

كان الأندلسيون يشعرون أن قرطبتهم الجميلة ينتظرها الموت ..

كان أعداؤها كثيرين : العدو الكبير يزحف دائما من الشمال ، وأعداء صغار كثيرون يتربصون بها الدوائر من كل ناحية ..

كانت دائما بعيدة وحيدة ..

بعيدة عن أخواتها فى المشرق النائى : دمشق وبغداد والفسطاط والقيروان .. وحيدة تحمل على كتفها عبء خلافة ومصير حضارة وشعب ..

هذا الشعور بالوحشة ملأ نفس عبد الرحمن الداخل ، صقر قريش المظفر . أبياته التى تصور استيحاشه يعرفها كل قارىء للادب العربى :

أيها الراكب الميمم أرضى	اقر من بعضى السلام لبعضى
ان جسمى ـ كما تراه ـ بأرض	وفؤادى ومالكيه بأرض
قدر البين بيننا فافترقنا	وطوى البين عن جفونى غمضى
قد قضى الله بيننا فافترقنا	فعسى باجتماعنا سوف يقضى

وعبد الرحمن الناصر ـ أعظم خلفاء الغرب الاسلامى ، ملك الملوك فى عصره ـ كان يشعر بهذا الحزن . التاج والقوة والفخامة لم تصرف عن قلبه الهموم ، حتى الورد البهيج كان يثير فى قلبه الحزن :

الورد مما يهيج حزنى ويبعث السوسن اهتياجى

وعندما ذهب ملك بنى امية الأندلسيين ، وقامت الفتنة التى انذرت الأندلس بالنهاية (أوائل القرن الخامس الهجرى ، الحادى عشر الميلادى) تخربت قرطبة على أيدى اهلها .

لقد زارها ابن حزم ، ابنها البار الحبيب الذى جعل حياته رثاء طويلا لبلده العزيز ، زارها بعد النكبة وقال يصف حالها :

« وقفت على أطلال منازلنا بحومة بلاط مغيث من الارباض الغربية ومنازل البرابر المستباحة عند معاودة قرطبة (أى عند عودته اليها بعد الفتنة) ، فرأيتها قد امحت رسومها ، وطمست اعلامها ، وخفيت معاهدها ، وغيرها البلى ، فصارت صحارى مجدبة بعد العمران ، وفيافى موحشة بعد الأنس ، وآكاما مشوهة بعد الحسن ، وخرائب مفزعة بعد الأمن .. » الى آخر هذا الوصف المفجع .

وابن حزم رجل دقيق ، كلامه ليس كلام اديب يجرى مع عاطفة تدفعه الى المبالغة ، انه كلام رجل يصف بالضبط ما رأى .

كان ذلك فى أواسط القرن الخامس الهجرى ، فان ابن حزم توفى سنة ٤٥٦ هجرية ، كانت قرطبة العربية قد بدأت تحتضر من زمن بعيد ..

بقى لها من العمر بعد وفاة ابن حزم نحو قرنين من الزمان ، فقد سقطت فى يد فرناندو الثالث ملك قشتالة وأرجون سنة ٦٣٣ هـ . أى ١٢٣٦ ميلادية

خلال هذين القرنين لا يدرى الا الله ماذا جرى لقرطبتنا : فتن لا تنتهى ، حروب بين الرؤساء ، خيانات ومؤامرات بين الطامعين فى الملك والسلطان وقرطبة تدفع الثمن ، وأهلها يكفرون عن خطايا هؤلاء وهؤلاء ..

خلال هذه الفتن شمل الخراب سلطانة مدن الغرب كله . شيئا فشيئا تهاوت مبانيها وقتل من أهلها من قتل ، وفر الباقون الى نواح اكثر أمنا : الى المرية ، ومالقة ، وخاصة غرناطة ، بل منهم من هاجر الى المغرب أو الى المشرق .

خلال هذه القرون الحزينة ، وخلف أسوار المدينة المتهاوية ، عاشت قرطبة فى خوف وشقاء ، ولكنها لم تذل أبدا . ظلت رافعة الرأس . خانها أولادها ، تخلى عنها حماتها ، ولكنها ظلت تبعث ضياء حضارتها الباهر الى بلاد اكثر منها أمنا وأسعد حالا فى الشرق والغرب على السواء .

فبين هذه الخرائب عاش أبو الوليد بن رشد أعظم فلاسفة العصور الوسطى على الاطلاق ، مجد من امجادنا التى تزداد مع الزمان جدة ، رجل مد يمينه فصافح أرسطو ومد يساره فصافح ديكارت ورينان ..

وبين هذه الأطلال عاش أبو بكر بن طفيل صاحب قصة « حى بن يقظان » ، اروع قصة فلسفية كتبها انسان ، قصة ترجمت الى لغات العالم كله ، طبعاتها فى عواصم الدنيا لا تحصى .

ووسط هذا الحزن الشامل عاش ابو القاسم الزهراوى ، أعظم جراح ظهر فى الوجود حتى العصر الحديث ، الرجل الذى أهدى الانسانية عمليات استخراج الحصى من المثانة والكلى ، وعنه أخذ الأطباء عملية الكتاراكتا . اذا كنت لم تسمع به قبل الآن فاقصد الى أقرب مكتبة عامة اليك واطلب كتابه « التصريف لمن عجز عن التأليف » وانظر كيف وصف أدوات الجراحة التى ابتكرها ورسمها بيده ..



واجهة المسجد الجامع

وعلى هذه الأطلال وقف الشاعر الزجال أبو بكر ابن قزمان يضحك ويغنى ويبكى ، انه أعظم عبقرية شعرية أنجبها الأندلس ، تقرؤه حينا فتقول : مجنون ، وتقرؤه حينا آخر فتقول : عبقرى . عبقريته وجنونه يوجزان مأساة قرطبة : هذه المدينة بناها العباقرة وضيعها المجانين ..

هذه المحن كلها هى التى حكمت بالموت على قرطبة العربية قبل وفاتها بزمان ..

عندما سقطت لم يكن قد بقى منها الا المسجد الجامع والحى الصغير المحيط به ، ومن عجب الأقدار أن يكون حى اليهود ، ولا يزال يحمل هذا الاسم الى اليوم ..

بعد سقوطها بثلاثة قرون ونصف زارها الوزير المغربى محمد بن عبد الوهاب الفسانى فلم يجد فيها غير الجامع ..

وبعد ذلك بقرن زارها الفزال الفاسى سفير سلطان المغرب فلم يجد فيها غير الجامع ايضا ..

لو أننا اتعظنا بمأساة قرطبة لكان فى ذلك عزاء — « وما ضاع من مالك ما علمك » — ولكنها ضاعت ولم نتعلم شيئا ..

وقد ورث أهل قرطبة خصال الأجيال العربية الماضية : الوقار والصمت والنظرة الفلسفية الى الحياة ..

مهما بلغ فقر الواحد منهم فانك تراه دائما أنيقا كريما صامتا ، يسير فى اعتزاز كأنه يشعر بوزن التراث الذى يحمله على كتفيه ..

قيل فى وصفهم مرة : ان الواحد منهم يتكلم كأنه الفيلسوف سينيكا ، ويتغنى بالشعر كأنه الشاعر بليك ، ويتصرف كأنه لويس الرابع عشر ..

فى سمت ووقار وملابس سوداء يعيشون جميعا لا صخب ولا عربدة ولا طيش ، انهم حاشية أعظم سلطانة عرفها التاريخ ..

قرطبة ، السلطانة الحزينة ..
قرطبة البعيدة الوحيدة ..

نحو المطلق ...

بقلم : حامد سعيد

من قمم التلال ومن أبراج الكنائس ومن مآذن المساجد تبدو المدن الكبيرة العظيمة ذات التاريخ بحر زاخر من الانسانية ومن السنين •

ومن الطائرات والارتفاعات تبدو المدن وكأنها أمر بسيط عرض زائل لا يقيم •

وتبدو الجبال العالية فى روعتها الأخاذة تتخلل تعاريفها الثلوج البيضاء وكأنها تفاصيل صغيرة على جسم صغير •

ولا بد أن هذا الكوكب الذى نعيش عليه قد بدا أمره ضئيلا لرواد الفضاء • كما يبدو ضئيلا لذهن الانسان المتأمل وبصيرة المتصوف وخيال الشاعر بالكل الشامل ، لا تأخذه غفلة عاطفة صغرى أو بريق ضلال ضئيل عن رؤية وحدة الحياة الكبرى من وراء مختلف الظواهر وتغير الأحداث وتكدس التفاصيل وتنوعها الى غير حد •

لا تبدو المدينة كلها ولا يبدو الكوكب الذى نعيش عليه بأجمعه ، بل لا تبدو السماء الزاخرة بنجومها – على جلالها وجمالها ولا نهائية أبعادها – الا حدث ومظهر وأمر حول لا يقيم • ومن وراء هذا كله ومن خلاله تتجاوب أصداء حقيقة شاملة هى مصدر الفيض وينبوع تلك الكثرة الى غير حد •

هى الروعة وهى البهاء ومنها ينعكس الرواء والبهاء على كل رائع جميل أخاذ • بل ان الروعة والبهاء وسحر الجاذبية الأخاذة لتبدو أمورا عارضة واعراضا لا تقيم ، ولها من وراء ذلك ما لا قبل للذهن على الاحاطة به والخيال الوصول اليه الا عن طريق الرمز والاشارة والايحاء ، وهنا .. ندخل حظيرة الفن الرفيع ، حيث الهدف الأسمى هو الرمز والاشارة والايحاء الى ذلك الموجود الواحد الصامد الذى لا يتحول ، والذى يعجز عن ادراكه الادراك •

هنا يعمل الفن سحره فى الأعصاب وتتجاوب فى أنحاء النفس السامعة أصداء من ذلك العالم العلوى الرابض لا يتحول ، الكامل لا ينقص أو يزيد •

بل ان هذه الأوصاف وغيرها لتبدو أمورا من نسج هذا الكوكب الضئيل الذى نعيش عليه •

هذه الحقيقة لا يحدها قياس عقلى أو مادى ترد الى النفوس المريضة الصحة والشفاء •

وهذا من أهداف الفن كما كان وكما نود أن يكون •

الصُّوَرُ الفَنِّيَّة في شعر شوقي

— ١ —

الصور الشعرية هي التعبير الذي ينقل شعور الشاعر أو افكاره ، معتمدا على التجسيد لا على التصريح ولا على التجريد . فهي اذن تصوير لعاطفة الشاعر وتجربته ، وتصوير لفكرته التي انفعل بها .

وهي لهذا وسيلة من وسائله في استعمال اللغة على الوجه الذي يكفل نقل مشاعره وأفكاره ، فيؤثر في نفوس قرائه .

وهذه الصورة الشعرية مادتها الألفاظ الحسية التي تجسد ، لتمثل في الأدب الالوان والظلال والخطوط في الصور المرسومة .

وقد تتحقق الصورة في تركيب كامل ، وقد تتحقق في لفظ مفرد ، والخيال ينبوعهما معا .

ولقد يتبادر الى الذهن أن الصورة الشعرية تعبير مجازي ، وفي هذا بعض الحق ، لكنه ليس الحق كله ، لأنها كما تجيء في تعبير مجازي ، تجيء في تعبير حقيقي .

على أن التعبير المجازي لا يستجاد في التصوير الا اذا كان اقوى من التعبير الحقيقي في نقل التجربة ، لأنه صورة الغرض منها التعبير وليست مقصودة لذاتها .

وهذان النوعان في شعر شوقي .

— ٢ —

فقد اعتمد في التصوير على اللغة الحقيقية أحيانا ، فلم يلونها بمجاز ، كقوله في نكبة دمشق حينما ضربها الأسطول الفرنسي بمدافعه سنة ١٩٢٦ :

وأين دمى المقاصر من حجال ... مهتكة وأستار لشق
برزن وفي نواحي الايك نار ... وخلف الايك أفراخ تزق
اذا رمن السلامة من طريق ... أتت من دونه للموت طرق
بليل للقذائف والمنايا ... وراء سمائه خطف وصعق
اذا عصف الحديد احمر أفق ... على جنباته واسود أفق

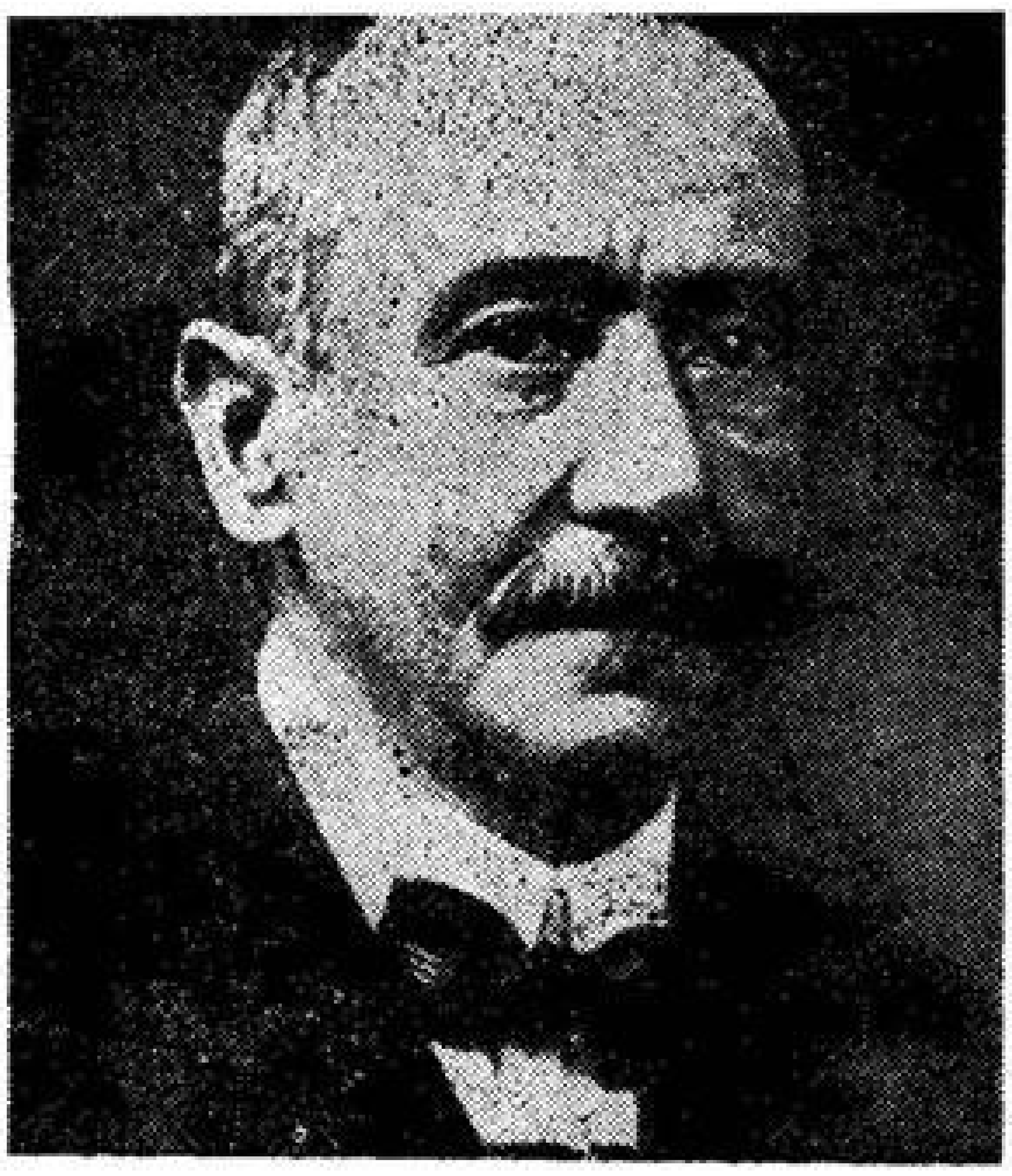
فهو في هذه الأبيات يرسم مشهدا للكارثة ، فيصور النساء قد برزن من خدورهن هاربات مذعورات ، والنيران تشتعل من حولهن ، فلا يجدن طريقا للسلامة ، والسماء تبرق وترعد بالقذائف ، والأفق المقابل للبحر محمر بنيران المدافع ، والآفاق الأخرى مظلمة مسودة من الدخان المتراكم .

ولم يلجأ في هذه الصورة الى مجاز .

ومن هذا الضرب قوله في وصف المعراج :

جبت السماوات أو ما فوقهن بهم ... على منورة درية اللجم
حتى بلغت سماء لا يطار لها ... على جناح ولا يسعى على قدم
وقيل كل نبي عند رتبته ... ويا محمد هذا العرش فاستلم

ففي هذه الأبيات صورة تمثل النبي قد صعد الى أعلى أوج ، والأنبياء من ورائه ، فلما قاربوا العرش أمروا أن يتوقف كل منهم في المكان الملائم لقدره ، وأذن لمحمد وحده أن يدنو من العرش



بقلم : الدكتور احمد الحوفى

ويستلمه . والذى توحى به الصورة عــلاء النبى وتقديمه على سائر الأنبياء ، وليس بهــا نوع من المجاز .

- ٢ -

وكثيرا ما اعتمد شوقى على المجــاز فى ابراز الصورة الشعرية المعبرة عن عواطفــه أو أفكاره ، حيث كانت اللغة الحقيقية لاتسعفه بالصورة التى يريد ابرازها .

وهذه الصور فى شعره على ضربين :

احدهما صور كاملة مؤلفة من صــور جزئية مترابطة . ترسم مشهــدا عاما ، كقوله فى بكاء الخلافة حينما الغاها مصطفى كمال :

عادت اغانى العرس رجع نواح ... ونعيت بين معالم الأفــراح
كفنت فى ليـل الزفاف بثوبه ... ودفنت عنــد تبلج الاصباح
شيعت من هلع بعبرة ضاحك ... فى كل ناحية وسكرة صــاح
ضجت عليك مآذن ومنـابر ... وبكت عليـك ممالك ونواح
وأتت لك الجمع الجلائل مأتما ... نقعدن فيه مقاعد الانواح

ولكى نتبين الصورة على حقيقتها يجب أن نتذكر أن شوقى كان قد ابتهج بانتصار مصطفى كمال ، وتوسم فى عهده عزا للخلافة والاسلام ، فحيــاه بقصيدة قبل هذه ، فلما خيب مصطفى كمال الأمل المنوط به والغى الخلافة ، حزن شوقى ، لهــذا نجده يصور الخلافة التى كان يأملهــا عروســا ، ويصور هتاف المسلمين بها ودعواتهم اليهــا ، واستبشارهم بظهورها اغانى ، فلما الغيت انقلبت الأغانى بكاء وعويلا ، ونعيت العروس ومعالم الفرح بها قائمة .

ونمى شوقى الصورة فجعــل العروس كفنت بثوب زفافها ، ودفنت فى صباح عرسها ، وفى هذا من الأسى والايحاء بالفجيعة ما فيه . وصور الحزن الشاده بأنه افقد الناس صوابهم ، وغير شعورهم من النقيض الى نقيضه ، اذ حل الدمع محــل الضحك ، وخلفت الغيبوبة اليقظة والصحو .

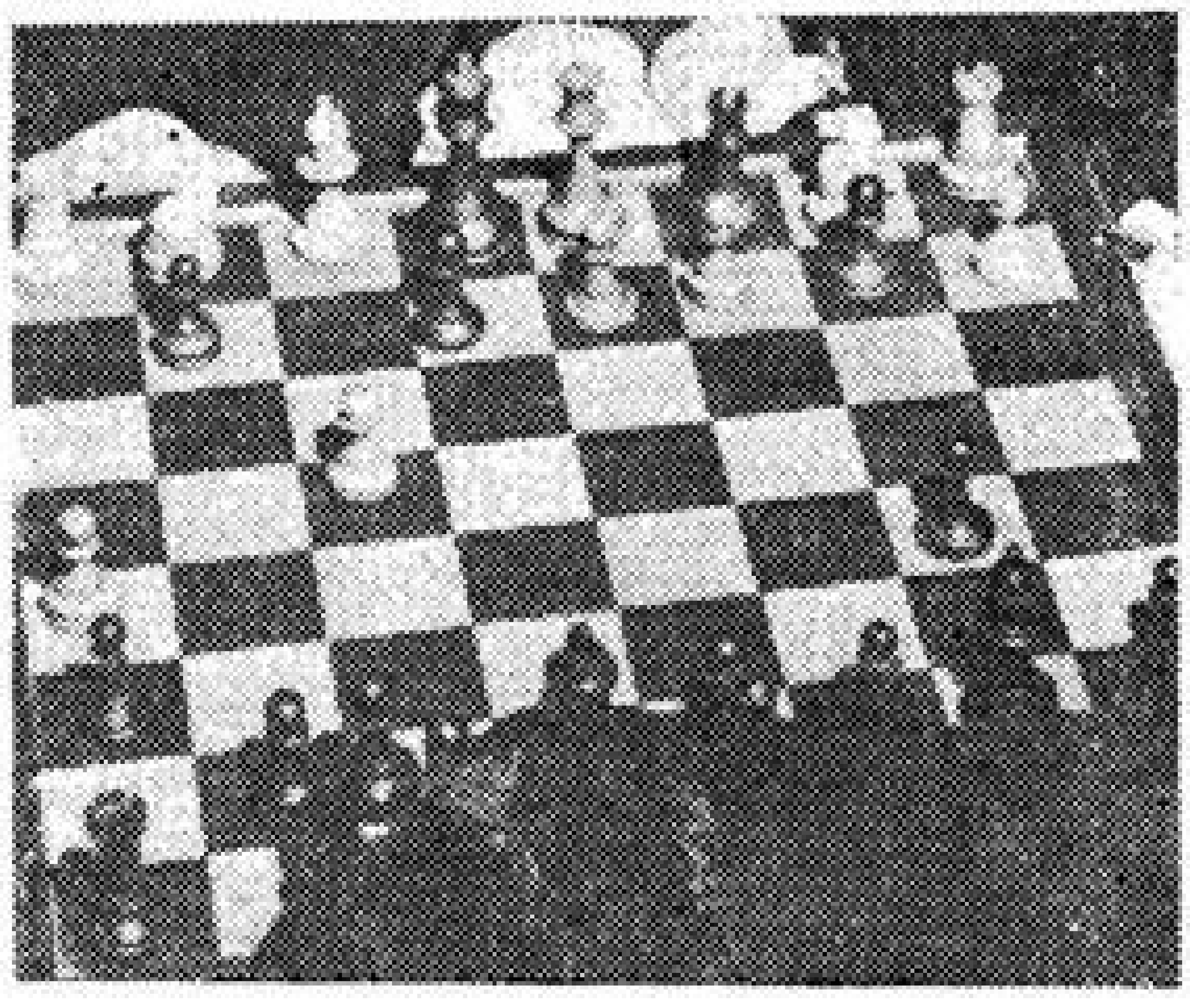
ونمى صورة الفجيعة فى الخلافة وما يجــره الغاؤها من ضرر بالمسلمين حينئذ بتصوير المآذن قد ضجت ، والمنــابر قد ارتجت ، اذ أن المآذن والمنابر من مظاهر العبادة فى الاسلام ، وبتصوير الجمع قد احتشد فى مأتم تندب الخــلافة ، لأن صلاة الجمعة مظهر من مظاهر اجتماع المسلمين فى كل أسبوع مرة .

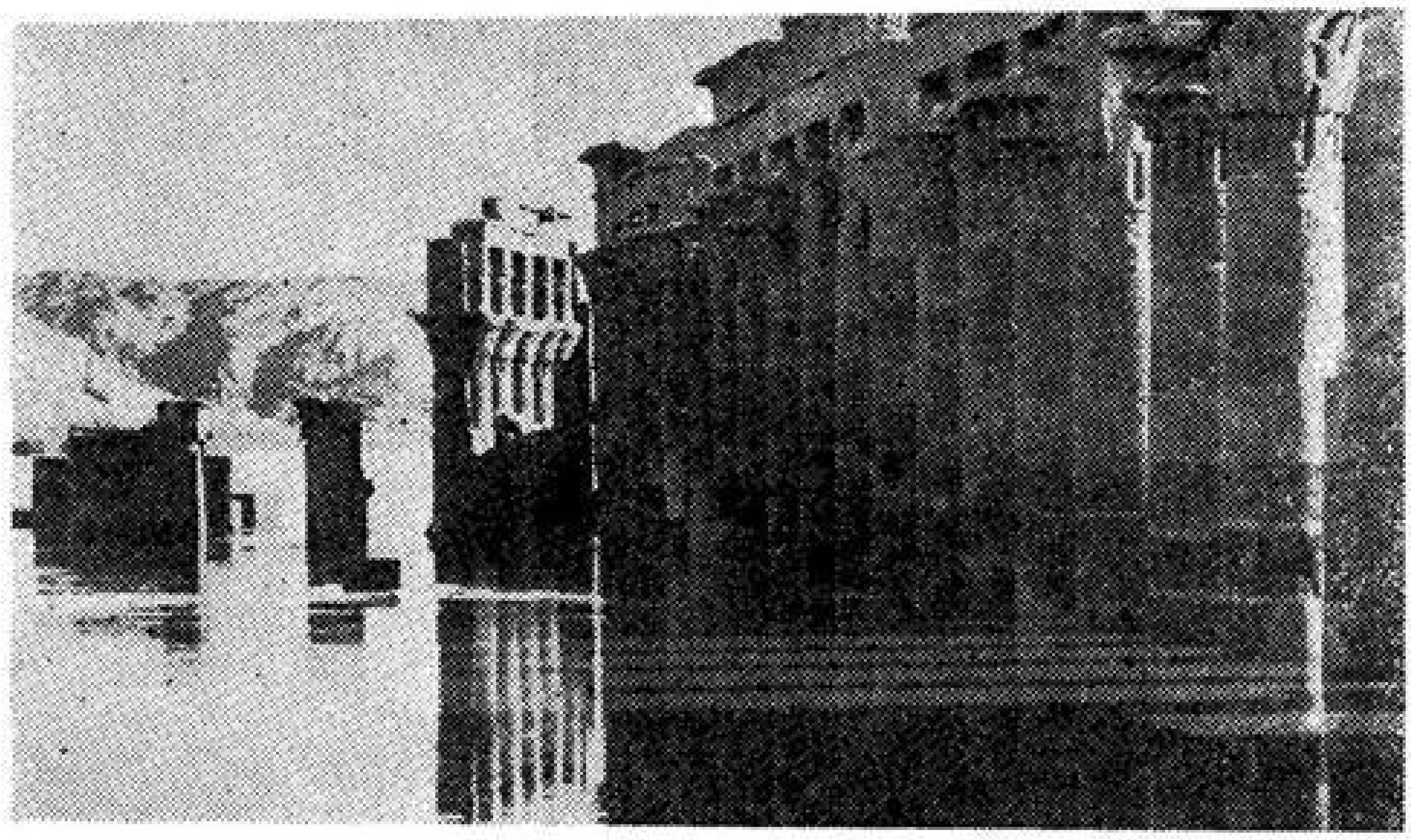
وبهذا رسم شوقى صورة مكتملة للفجيعــة ، تنبىء عن حــزنه ، وتوحى بالأسى الى من يقرأ القصيدة .

ومن الصور المكتملة قوله يصف الفتح العــربى لمصر :

ما كانت الفسطاط الا حائطا ... يأوى الضعيف لركنه والمرهق
وبه تلوذ الطير فى طلب الكرى ... ويبيت قيصر وهو منه مؤرق
عمرو على شطب الحصير معصب ... بقلادة الله العــلى مطـوق
يدعو له الحاخام فى صلواته ... موسى ويسأل فيه عيسى البطرق

وهذه الأبيات تصور الحكم الاسلامى العــادل المصلح ممثلا فى فاتح مصر وحاكمها الأول عمرو بن





العاص . لكن شوقى لم يسلك الى الفكرة تعبيرا مباشرا ، بل سلك اليها الصورة ، فجعل الفسطاط حصنا يلجأ اليه الضعفاء والمستعبدون ، فيجدون فيه أمنهم الذى فقدوه ، وحريتهم التى حرموها ، والحكم العادل الذى يفتقدونه .

على انه نمى الصورة برسم الطيور تلوذ بالفسطاط تطلب الاطمئنان لتنام ، لأن عسف الروم كان يفزعها ويطاردها كما يفزع المصريين ويطاردهم ، فلا تستطيع الاستقرار فى مكان .

ثم صور عمرا جليلا مهيبا فى مظهره المتقشف ، فهو يجلس على حصير ولا يلبس تاجا ، لكن الاسلام يكسبه جلالا أعظم من جلال التاج ، ويحليه بقلادة أفخم من قلائد الملوك .

وفى البيت الأخير تكملة للصورة ، اذ جعل اليهود والنصارى راضين عن حكمه ، فرحين بعدله وتسامحه ، يدعون له فى صلواتهم ، ويشهدون موسى وعيسى على ما ينعمون به من عدل وحرية واطمئنان .

ولقد يعمد شوقى الى الاسطورة فيصورها تصويرا متأنقا فياضا بالمشاعر والحركة ، حتى ليخال القارىء أنها حقيقة تاريخية ، كقوله فى عذراء النيل :

ونجيبة بين الطفولة والصبا   عذراء تشربها القلوب وتعلق
كان الزفاف اليك غاية حظها   والحظ ان بلغ النهاية موبق
زفت الى ملك الملوك يحثها   دين ويدفعها هوى وتشوق
مجلوة فى الفلك يحدو فلكها   بالشاطئين مزغرد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به   أعطافها واختال فيه المشرق
فرعون تحت لوائه وبناته   يجرى بهن على السفين الزورق
حتى اذا بلغت مواكبها المدى   وجرى لغايته القضاء الأسبق
وكسا سماء المهرجان جلالة   سيف المنية وهو صلت يبرق
وتلفتت فى اليم كل سفينة   وانثال بالوادى الجموع وحدقوا
ألقت اليك بنفسها ونفيسها   وأتتك شيقة حواها شيق

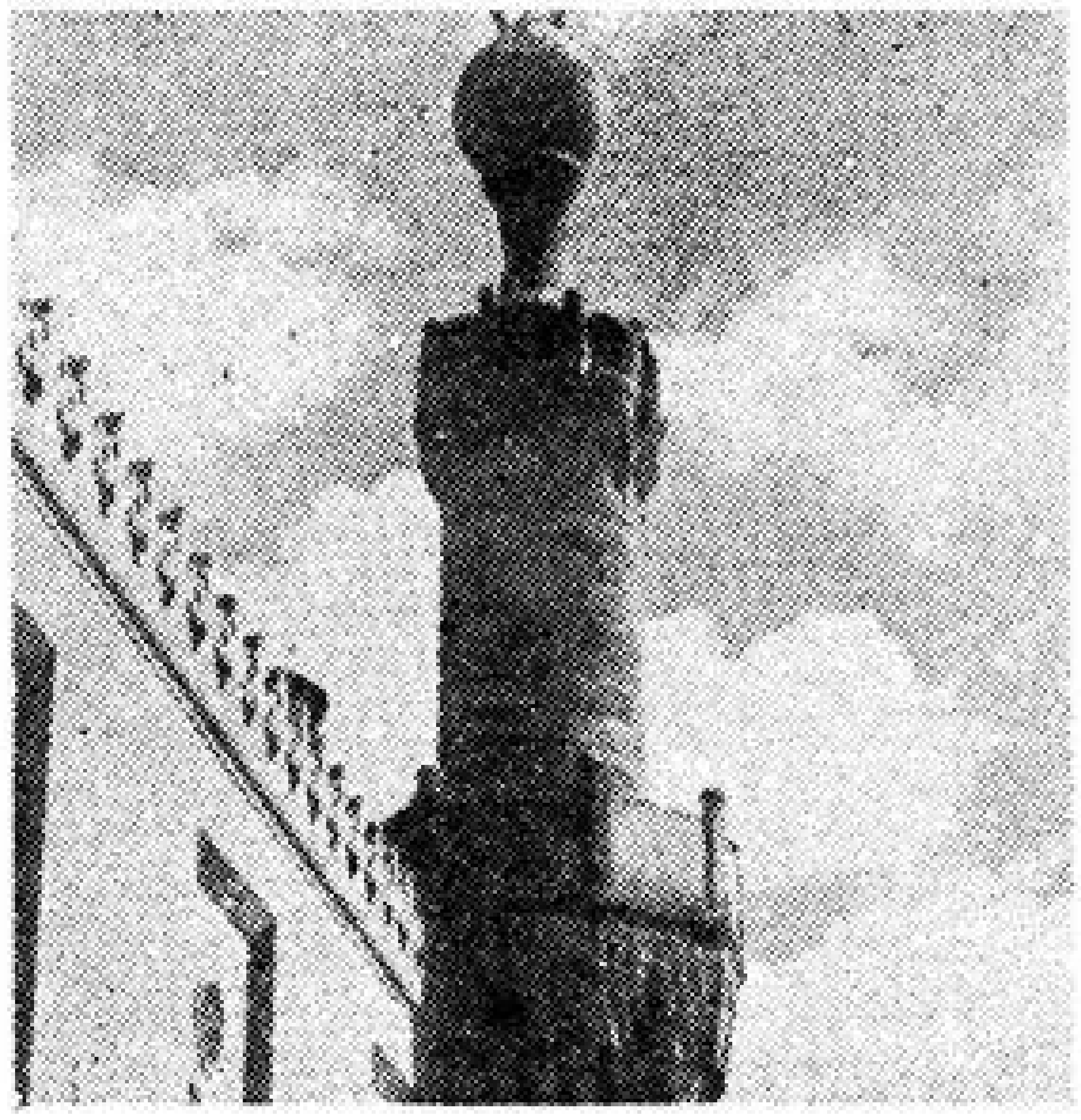
ففى هذه الصورة المكتملة حسناء عذراء فتانة ، منتهى أملها أن تزف الى النيل ، وقد تحقق أملها فزفت اليه فى حفل رائع ، اذ زينت وزين فلكها ، ووقفت جماهير الشعب على الشاطئين ، الرجال يصفقون والنساء يزغردن ، والنيل والشطآن فى مهرجان عظيم اختالت فيه مصر ، وكان فرعون يشهد المهرجان والأعلام تخفق حوله ، وكانت بناته فى زورقهن يجرى بهن بين السفن . فلما بلغت عروس النيل فى مواكبها الى الموضع المعتاد ، وأحاطت بها السفن ، وتطالت منها الجموع ، وازدحم الشاطئان بحشود المتفرجين ، رمت العروس بنفسها فى النهر راغبة مرغوبة ، وطالبة مطلوبة .

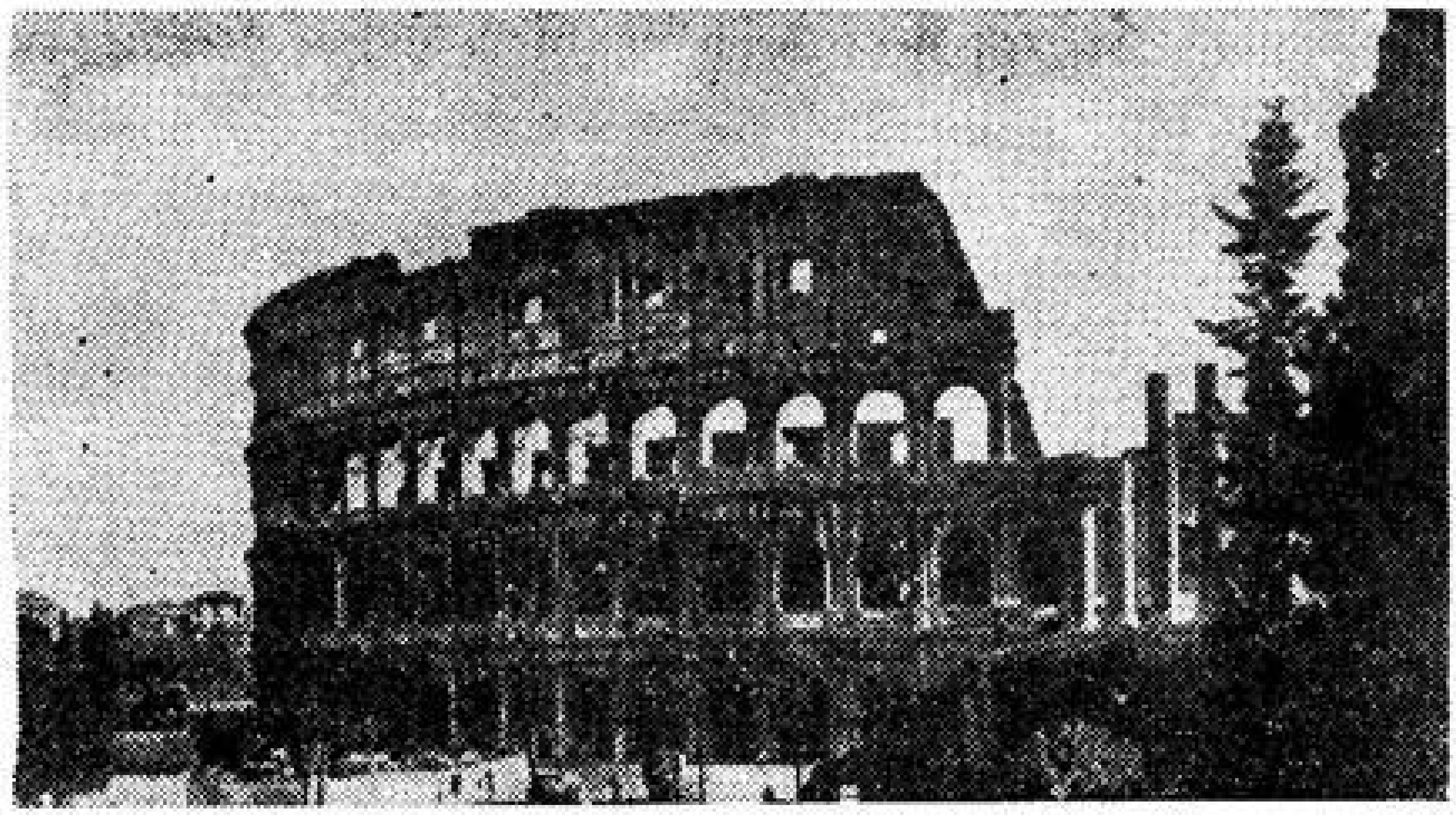
وأحيانا يعمد شوقى الى الحقيقة التاريخية فيصورها تصويرا يضفى عليها بهاء وجلالا وجدة ، ويجسمها تجسيما يزيدها وضوحا ويمثلها للعين تمثيلا كقوله فى وصف انتصار نابليون فى مُوقعة استرلتز على ملكى الروسيا والنمسا :

حول (استرليز) كان الملتقى   واصطدام النسر بالمستنسرين
وضع الشطرنج فاستقبلته   ببنان عابث باللاعبين
فاذا الملكان هذا خاضع   لك فى الجمع وهذا مستكين
صدت شاه الروس والنمسا معا   من رأى شاهين صيدا فى كمين

وهناك نلحظ أنه اختار الشطرنج أساسا للصورة لأنه يعتمد على المهارة فى رسم الخطة وتنفيذها ، فهو شبيه بالحرب ، وأراد أن يدل على مهارة نابليون واستهانته بخصميه فجعله يستقبل اللعب بيد لبقة لا تعبث بأدوات اللعب ، بل تعبث بالملاعب نفسه ، لهذا سرعان ما انتصر على خصميه .

لكن شوقى نمى هذه الصورة الفريدة بما لم يعهده الناس فى لعب الشطرنج ، اذ المعهود أن يكون على الرقعة ملك واحد ، وأن يصاد الملك فى كمين ، أما نابليون فقد صاد ملكين اثنين فى كمين واحد .





وكثيرا ما تتميز الصورة بالحركة مضـــافة الى الألوان والظــــلال ، كما سبق فى بعض الأمثلة ، وقوله :

وللحرية الحمــراء باب ... بكل يد مضرجـــــة يدق

وهذا يجعلنا نتخيل الحرية التى لا تنال بغير الجهاد والدم حمى جميلا ، ومأوى ظليلا ، له باب لا تطرقه الا الأيدى المضرجة بدم الجهاد والبطولة والشهادة .

وكقوله :

وقد صفا بردى للريح فابتردت ... لدى ستور حواشيهن أفنـان
ثم انثنت لم يزل عنها البلال ولا ... جفت من الماء أذيال وأردان

فالريح هنا فتاة راقها ماء بردى فنزلت فيـــه لتستحم ، وكانت الأغصان التى على حافته ستارا لها ، ثم خرجت من النهر ولم تنشف بللها ، ولم يجف هـــذا البلل ، يريد أن الريح مرت بالنهــــر فحملت بعض مائه فبردهـــــا ولكن شتان ما بين التعبيرين .

ومن هذا قوله فى نجاة سعد زغلول من العــدوان عليه سنة ١٩٢٤ :

نجـــا وتمائل ربانهـــــا ... ودق البشــائر ركبانهـــا
وهلل فى الجو قيدومهـــــا ... وكبر فى المـــاء سكانهـــا
تحول عنهـــا الأذى وانثنى ... عباب الخطوب وطوفانهـــا
نجا نوحها من يد المعتـــدى ... وضل المقاتل عدوانهـــا

ففى هذا المشهد يرسم شوقى الشعب المصرى فى سفينة لها ربان واحد ، صوبت اليه رصاصـــة فسلم منها ، فدق الركاب طبولهم وغنوا ، وظهرت الفرحة على السفينة نفسها ، على قيدومها وعلى سكانها .

وفى تمثيل سعد بنوح السفينة تنمية للصورة ، اذ أن سعدا ملاذ ورسول نجاة ، كما كان نوح ملاذا ورسول نجاة .

ولقد يضيف الى الحركات الكبيرة حركات صغيرة معبرة عن الانفعال أو العاطفة ، كهذا المشهد الذى رسمه لمغازلة فتاة من حسان لبنان ، اذ أنه علق بها ، فتبعها ، فدخلت الكنيسة ، فوقف يرتقبها ، فلما خرجت اعترض طريقها ، فنفرت وأعرضت ، فاتجه الى غيرها بالمغازلة ، فغارت ، وأقبلت عليه :

واغن اكحل من مهـــا (بكفية) ... علقت محاجره دمى وعلقتــه
دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطل ... فأتيت دون طريقه فزحمتــه
فازور غضبانا وأعرض نافـــرا ... حال من الغيد الملاح عرفتــه
فصرفت تلعـــابى الى أترابه ... وزعمتهن لبــــــانتى فأغرته
فمشى الى وليس أول جؤذر ... وقعت عليـه حبائلى فقنصته
قد جاء من سحر العيون فصادنى ... وأتيت من سحر البيان فصدته

ومن هذا قوله وهو بالأندلس :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا ... نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يدا ... قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البين أيكا غير سامرنا ... أخا الغريب وظلا غير نادينـــا
كل رمته النوى ريش الفراق لنا ... سهما وسل عليك البين سكينا
اذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع ... من الجناحين عى لا يلبينـــــا
لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ ... ولا ادكارا ولا شجوا أفانينـــا
تجر من فنن ساقا الى فنن ... وتسحب الذيل ترتاد المواسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم ... فمن لروحك بالنطس المداوينا؟

فهو فى هذا المشهد يخلع حالته على طائر يتخيله ، وقد صور هذا الطائر مبعدا عن وطنه ، وحزينـــا لهذا الابعاد ، دائم الحنين والذكرى ، والتلهف الى مائه وعشه ، وقد أصابه الحزن بالمرض والضعف فجناحه مهيض ، وحـركاته من غصن الى غصن جرجرة على ساق شبه كسـيرة ، وذيله مدلى ، وهو يتردد على الأطباء ليعالجوه أو ليواســـوه ، ولكنه لا يجد فيهم بغيته ، لأن مرضه نفسى لا يبرئــه الا عودته الى وطنه .

وشوقى يريد بهذه الصورة نفسه ، ويقصـــد بجزئياتها وصف حالته وهو بالمنفى ، وانما اختار الطائر لأنه معروف بحبه ووفائه لوطنه ، وشـوقه الى الرجوع اليه اذا فارقه ، ولعله كان يريد أن يعود الى مصر فى سرعة كما يستطيع الطائر أن يعود الى وطنه فى سرعة .



- ٤ -

اذا ما انتقلنا الى الصورة الجزئية وجدناها كثيرة ممثلة فى التشبيه والاستعارة والكناية .

أما التشبيه فبعضه جيد ، لأن شوقى لم يقمه على تشابه سطحى فى المظهر ، بل اقامه على تماثل المشبه والمشبه به فى وقعهما على النفس وأثرهما فى الشعور ، كقوله فى وصف الحديث النبوى :

اما حديثك فى القلوب فمشرع   والعلم والحكم الغوالى الماء

ذلك أن الظمآن يستطيب مشرع الماء ، بل يجد فيه حياته ، وكذلك المسلمون يستطيبون الحديث النبوى ، ويجدون فيه رشادهم وانقاذهم من الضلال . واذا كان المشرع يقدم لوارديه ماء يحيى ، فان الحديث النبوى يكفل لوارديه حياة العقل والوجدان .

ومن هذا قوله :

وشاقى النفس من نزعات شر   كشاف من طبائعها الذئاب

لأن الميول والنزعات الشريرة بغيضة مخيفة ضارة بالمجتمع الذى يعيش فيه ذووها ، فهى كغريزة الافتراس فى السباع ، والذى يستطيع أن يشفى النفوس من الشر الغالب عليها يحاول عسيرا ، ويقدم للناس خيرا كثيرا ، كمن ينتزع من السباع طباعها .

وكذلك قوله فى وصف أبطال الحرب :

كأن الوغى نار كأن جنودنا   مجوس اذا مايمموا النار قربوا

فهو يصور المحاربين مقبلين على الحرب فى رضا وسرعة وتلبية لدافع العقيدة ، ورغبة فى المثوبة ، بالمجوس الذين يقبلون على نارهم المعبودة ويقربون لها القرابين .

وقد يستعين شوقى بتشبيه ضمنى – هو فى حقيقته تدليل عقلى – لتصوير فكرته أو شعوره ، والتدليل على صوابها ، لكنه لا يسلك مسلك التجريد الذى يعوزه شعور القائل ، فيطبع الصورة بطابع التصريح الذى لا ايحاء فيه ، كما فعل ابن الرومى فى قوله :

قد يشيب الفتى وليس عجيبا   أن يرى النور فى القضيب الرطيب

لأن مشيب الفتى يثير الاشفاق والدهشة على حين أن النور فى الغصن الرطيب يثير الاعجاب والمسرة ، فليست بين المنظرين علاقة شعورية ولكن الشاعر أراد أن يخفف من اشتعال الشيب فى رأس الفتى بأن الغصن الرطيب يطلع نورا ، فنظر الى العلاقة السطحية ولم ينظر الى العلاقة النفسية ، وبهذا جاء تعليله عقليا صرفا لا يمازجه شعور .

لم يفعل شوقى مثل ذلك ، بل جاء تعليله موصولا بشعوره ، كقوله فى الحض على الزكاة ، ودعوة الأغنياء الى اشراك الفقراء فى أموالهم :

يريد الخالق الرزق اشتراكا   وان يك خص أقواما وحابى
فما حرم المجد جنى يديه   ولا نسى الشقى ولا المصابا
ألم تر للهواء جرى فأفضى   الى الأكواخ واخترق القبابا
وأن الشمس فى الآفاق تغشى   حمى كسرى كما تغشى اليبابا
وأن الماء تروى الأسد منه   ويشفى من تلعلعها الكلابا
وسوى الله بينكم ، المنايا   ووسدكم مع الرسل الترابا

فهو يدلل على المشاركة فى المال بأن الله سوى بين الناس فى ضروريات الحياة ، سوى بينهم فى الانتفاع بالهواء وبالشمس وبالماء ، كما سوى بينهم فى الموت والعودة الى التراب ، ولكل من هذه وقعها فى النفس ، وأثرها فى الاقتناع بالمشاركة .

واما الاستعارة فكثيرة ، وأكثرها مبنى على تشبيه جيد ، كقوله :

يا غاب بولون وبى   وجد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيتك الضلو   ع وزلزل القلب العميد

وقوله فى وصف قصر أنس الوجود :

شاب من حولها الزمان وشابت   وشباب الفنون ما زال غضا

وقوله فى مناجاة النيل :

وبأى نول أنت ناسج بردة   للضفتين جديدها لا يخلق
تسود ديباجا اذا فارقتها   فاذا حضرت اخضوضر الاستبرق
فى كل آونة تبدل صبغة   عجبا وانت الصابغ المتأنق

وقوله فى وصف الشريعة الاسلامية :

وفيما عدا اتهام أبى العتاهية بالدهرية يروى الأصفهانى عن الصولى عن موسى عن أحمد بن حرب اتهاما لأبى العتاهية بمذهب جديد — فى رأيى — فيه محاولة للتوفيق بين الاسلام وعقائد الثنوية ، فهو يقول :

« كان مذهب أبى العتاهية القول بالتوحيد ، وأن الله خلق جوهرين متضادين لا من شىء ، ثم انه بنى العالم هذه البنية منهما وأن العالم حديث العين والصنعة لا محدث له الا الله . وكان يزعم أن الله سيرد كل شىء الى الجوهرين المتضادين قبل أن تفنى الاعيان جميعا . وكان يذهب الى ان المعارف واقعة بقدر الفكر والاستدلال والبحث طباعا »

وهذا الاتهام يجعلنا أمام مذهب متكامل العناصر يقوم على التوفيق بين فكرة التوحيد والاثنينية . فالله قديم وهو الذى أحدث العالم وخلق الجوهرين المتضادين ، والمقصود بهما النور والظلمة بطبيعة الحال ، ومن هذين الجوهرين المتضادين أحدث الكون ، وواضح أن هذا المذهب يؤمن بالعقل الانسانى مادام قد جعل المعارف واقعة بقدر الفكر والاستدلال والبحث ، ولكنه فى الوقت نفسه يجعلها طبيعة مركوزة فى النفس البشرية اى انه يذهب مذهب الجبرية . وقد نص الأصفهانى فى احدى رواياته بالفعل على جبرية أبى العتاهية .

ويورد الأصفهانى اتهاما من نوع آخر يثبت به زندقة أبى العتاهية فينسبه الى التشيع ، والى مذهب الزيدية البترية المبتدعة بالذات .

وهذه الطائفة تنتسب الى **(كثير النوى الابتر)** وهم يكفرون جميع الصحابة شأن فرق الروافض من الشيعة جميعا ، الا انهم قد توقفوا فى أمر عثمان

هذه هى الأنواع الثلاثة من الزندقة التى اتهم بها أبو العتاهية، ومما يلاحظ انأبا الفرج الأصفهانى لم يؤيد تهمة من هذه التهم تأييدا كاملا ، ولكنه قال مظهرا حيرته ان أبا العتاهية كان مذبذبا فى مذهبه ، يعتقد شيئا ، فاذا سمع طاعنا عليه ترك اعتقاده اياه وأخذ غيره .

والحقيقة ان زندقة أبى العتاهية كانت شيئا يبدو معروفا فى عصره لأن أبا الفرج يذكر أن **حمدويه** صاحب الزنادقة اراد أن يأخذ ابا العتاهيه ففزع من ذلك وقعد حجاما .

وادعت جارة له فى احدى المرات أنه يخاطب القمر فى الليل ، فاتصل الخبر بحمدويه فصار الى منزلها وبات وأشرف على أبى العتاهية فرآه يصلى فانصرف خاسئا .

وهذه الروايات عن زندقة ابى العتاهية من جانب الكتاب الأقدمين لم تأتنا عن أبى الفرج وحده ، ولكن الخطيب البغدادى ذكر أن الرشيد قال لأبى العتاهية :

« الناس يزعمون أنك زنديق »

فقال :

« يا سيدى كيف اكون زنديقا وأنا القائل :

هل كان أبو العتاهية زنديقا؟

بقلم : الدكتور محمد مصطفى هدارة

يعتبر أبو العتاهية الشاعر العربى الذى عاش فى القرن الثانى الهجرى أبا الشعر الدينى وشاعر الزهد الأكبر فى أدبنا العربى ، ومع ذلك لم يسلم من تهمة الزندقة التى أصابت لعنتها عددا كبيرا من شعراء هذا العصر وكتابه ، ان صدقا وان كذبا ، والتى كان يرددها معاصروه ، وظلت تتردد فى كتابات الباحثين المحدثين فى عصرنا الحاضر ، فما مدى صحتها ؟ وان وجدت فما نوعها وما الدافع اليها ؟ وهل نستطيع ان نحس بها ونلمحها فى شعر أبى العتاهية حقا ؟

ان أبا الفرج الأصفهانى قد عالج هذا الموضوع على طريقته، فروى لنا كثيرا من الأخبارالتى تؤيد زندقة أبى العتاهية أو تنفيها ، ولم يرجح هو احدى الناحيتين . يقول فى بعض رواياته :

« كان قوم من اهل عصره ينسبونه الى القول بمذهب الفلاسفة ممن لا يؤمن بالبعث ، ويحتجون بأن شعره انما هو فى ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد . »

وهذا يعنى لدينا أنه كان دهريا ، ويبدو أن الذى أشاع هذه الفكرة عن أبى العتاهية هو منصور بن عمار — أحد قصاص القرن الثانى — بسبب عداوة كانت بينهما .

وأبو الفرج يذكر هذه العداوة وسببها ويروى عن منصور ثلاثة أخبار تتفق فى مضمونها وهدفها، فقد زعم منصور أنه سمع أبا العتاهية يقول :

« قرات البارحة « عم يتساءلون » ثم قلت قصيدة أحسن منها . »

وفى الخبر الثانى يقول لجمهور سامعيه :

« ان أبا العتاهية زنديق والدليل على ذلك انه لا يذكر فى شعره الجنة ولا النار وانما يذكر الموت فقط . »

أما الخبر الثالث فهو يبيح لنفسه فيه استخراج عناصر زندقة أبى العتاهية من شعره فى قوله :

كان عتابة من حسنها ... دمية قس فتنت قسها
يارب لو أنسيتنيها بما ... فى جنة الفردوس لم أنسها

ويفهم منصور من البيتين أن أبا العتاهية يتهاون بالجنة ويبتذل ذكرها فى شعره بمثل هذا التهاون. كما يعقب على بيتى أبى العتاهية الآخرين :

ان المليك رآك أحسن خلقه ... ورأى جمالك
فحذا بقدرة نفسه ... حور الجنان على مثالك

بقوله : أيصور الحور على مثال امرأة آدمية ؟

ومضمون اتهامات منصور بن عمار أن أبا العتاهية دهرى لا يؤمن بالبعث ولا الحساب ، ولهذا يتهاون بذكر الجنة وما فيها ، كما انه لا يؤمن بالقرآن ولا ينزله من نفسه منزلة القداسة ، ولهذا يرى أن شعره قد يفوق بعض سور القرآن وآياته . ومن الواضح أن بعض هذه الاتهامات غير صحيح ، فنحن نعلم مثلا أن أبا العتاهية ذكر الجنة والنار فى مواضع كثيرة من شعره ، ومن ذلك قوله :

فلو كان هول الموت لاشىء بعده ... لهان علينا الامر واحتضر الامر
ولكنه حشر ونشر وجنة ... ونار وما قديستطيل به الخبر

ومن الواضح أيضا أن أبا الفرج الأصفهانى لم يكن يؤمن بهذه الاتهامات ولا يعيرها شيئا من الاهتمام ، ولهذا كان يبدأ ذكرها بقوله :

« وقيل ان منصور شنع عليه بهذا » أو « شنع عليه منصور بكذا » .

الزهادة فى الغذاء والاكتفاء بملبس واحد فى السنة والى ذم البخل والكذب والسرقة والزنا . فاذا قرن الباحث دعوة المانوية بزهد ابى العتاهية ظن انه وضع يده على زندقته .

وحين يطلع الباحث على قول الزرادشتيين : ان السعيد من فكر فاختار طريق الصواب ، والشقى من اتبع هواه ، يلمح اثر الزرادشتية فى قول أبى العتاهية :

لا تمعن رايك فى هوى | الا ورايك فيه قصد
من كان متبعا هواه | فانه بهواه عبد

وعلى هذا المنوال نجد الباحثين المحدثين يمضون فى تتبع اثر الزندقة فى شعر ابى العتاهية . فمحمد جابر عبد العال فى كتابه (حركات الشيعة المتطرفين) يرى تأثر ابى العتاهية بعقيدة الروافض فى قوله :

والذى يملك الامور جميعا | ملك جل نوره المكنون

باعتبار انه يصف الاله بأن نوره مكنون فيه ، مع ان هذه الفكرة تختلف عن تصوير القرآن بأن الله نور السموات والأرض .

والكاتب فى موضع آخر من دراسته ينسب أبا العتاهية الى الثنوية دون تحديد لقوله فى ارجوزته :

لكل انسان طبيعتان | خير وشر وهما ضدان

ويقول انه ينظر الى الثنوية بلا شك ويتحدث عن تعاليمها فى الخير والشر المتمثلين فى النور والظلام . ويظل الكاتب يعرض مثل هذه الأبيات ذات القرائن دون أن يصل الى حكم قاطع فى نوع زندقة ابى العتاهية او حقيقتها .

وقد يظن بعض الباحثين ان تهمة أبى العتاهية بالزندقة جاءته من تأثره بالمذاهب الفلسفية اليونانية التى عاشت فى جند نيسابور والتى ظهر اثرها فى مثل قوله :

لكل شىء معدن وجوهر | وأوسط وأصغر وأكبر

ولكن انيس المقدسى فى كتابه (امراء الشعر فى العصر العباسى) يقول انه ليس فى شعر ابى العتاهية ما يثبت زندقته او اتهامه بمذهب الفلاسفة . ويستدل على ذلك بأن ابن النديم لم يذكره فى جملة الشعراء الزنادقة فى كتابه (الفهرست) .

وفى رايى ان هذا ليس دليلا قط ، فالجاحظ لم يذكره أيضا ضمن الشعراء الزنادقة فى كتابه (الحيوان) أو (البيان والتبيين) وكذلك لم يذكره المرتضى فى أماليه ، ولكن ليس معنى هذا انه ليس زنديقا ، فربما سقط ذكره عند هؤلاء الكتاب ، وربما كانت آراؤهم متفقة على نفى الزندقة عنه ، ولكن هذه الآراء لا تعتبر حجة تثبت براءة ابى العتاهية بصفة قاطعة . وقد استعرض انيس المقدسى بعض الأبيات التى ذكرناها فى خلال حديثنا عن ابى العتاهية والتى دلل بها بعض الكتاب على زندقته وعقب عليها الكاتب قائلا :

« وليس فى هذه الابيات عند التحقيق غير مبالغات خيالية قد تجرى على لسان المؤمن لتقرير أو ايضاح معنى شعرى . »

والى هذه النتيجة العامة ايضا ــ وهى نفى الزندقة عن ابى العتاهية ــ توصل احمد امين فى كتابه (ضحى الاسلام) .

ويطلع علينا «جولدزيهر» برأى جديد فى عقيدة أبى العتاهية اذ يقول : انه يعرض انموذجا للرجل الفاضل انجليل بقوله :

يا من ترفع للدنيا وزينتها | ليس الترفع رفع الطين بالطين
اذا أردت شريف الناس كلهم | فانظر الى ملك فى زى مسكين

ويفهم «جولدزيهر» من هذين البيتين فى كتابه (العقيدة والشريعة فى الاسلام) أن أبا العتاهية يشير الى «بوذا» وبذلك يربط بينه وبين المذاهب الهندية التى كانت فى رأيه ذات تأثير كبير فى نزعة الزهد التى ظهرت بقوة فى القرن الثانى .

ولكن «نكلسون» يرى أن أبا العتاهية لم يشر الى شخص بعينه فى هذين البيتين ، ولكنه يصف التقى الزاهد عموما ، وعلى ذلك ينفى ان يكون أبو العتاهية متأثرا بالمذهب البوذى (١) .

وبعد تحليلنا لما كتبه الأقدمون والمحدثون عن عقيدة أبى العتاهية ، هل تستطيع أن تقول : انه كان زنديقا ، وان صدقنا هذا الاتهام فما نوع تلك الزندقة ؟ وما مدى دلالتها فى شعره ؟

للاجابة عن هذه الأسئلة ينبغى أن نقرر أولا: أن شعر أبى العتاهية الموجود بين أيدينا والذى تضمه مجموعة (الأنوار الزاهية فى ديوان أبى العتاهية) هو من اختيار فقيه اندلسى ، ولهذا يشك الدكتور « شوقى ضيف » فى ان تكون صورة هذه المختارات ضابطة لحقيقة زهديات أبى العتاهية فقد يكون

«١» *"A Literary History of the Arabs" p. 297.*

ابا معجبي كيف يعصى الالـــه أم كيف يجحده الجاحد
ولله في كل تحـــريكة وفي كل تسكينة شـــاهد
وفي كل شيء له آيـــة تدل عـــلى انه الواحد

ولو صح عن أبي العتاهية انه اعتنق ذلك المذهب الذي يوفق بين الاسلام والثنوية لكان جوابه على الرشيد متمشيا مع مذهبه وتهربا واضحا من تهمة الزندقة لأن أساس مذهبه الايمان بوحدانية الله، وهي التي صورها في تلك الأبيات دون أن يزيد عليها شيئا .

ونجد ابن المعتز يتهم ابا العتاهية بالثنوية، وابن قتيبة يورد أبياتا له يشتم منها زندقته دون ان يقرر صراحة صدق هذا الاتهام .

اما الكتاب المحدثون فلهم في زندقة أبي العتاهية آراء كثيرة اهمها ماقاله « فيدا » من أن أول ما نلاحظه في معتقدات أبي العتاهية أنه كان يؤمن بالأثنينية بكل صراحة : فالعالم الظاهر مكون من جوهرين متعارضين، والوجود تتنازعه طبقتان احداهما خيرة والأخرى شريرة، وهو يرجع الوجود كله في النهاية الى الجوهرين المتعارضين اللـــذين نشأ منهما الكون وتكون، غير أن أبا العتاهية صاغ نظرياته الأثنينية في صيغة واحدة، اذ جعل الله الواحد عند بدء الأشياء وقال انه خالق الجوهرين وأن العالم ما كان له ان يوجد بدون الله وحده، طارحا بذلك أسطورة الخليط الأزلي بين الجوهرين أو المبدأين، ونعني بهما النور والظلمة .

ويقول « فيدا » في موضع آخر :

« اننا لا نعلم أكان أبوالعتاهية موحدا فاخذ نظرية الاثنينية من المانوية ليستعين بها على توضيح العالم في وجهتي الخير والشر حيث تنوء أحيانا بالآلام وأخرى تسر بالمباهج، أم ان توحيده هذا كان قناعا يتستر به لنشر مبادىء المانوية كما هي طبيعة أهل هذه النحلة ؟ »

وفيـدا بهـذه الآراء انما يرتكز على ما وراه الأصفهاني عن مذهب أبي العتاهية الذي يوفق بين الاسلام والثنوية كما شرحناه من قبل، فهو اذن يعتقد بصدق هذه الرواية، ويحدد هذه الثنوية بالمانوية، وهو لم يبد رأيه بصورة نظرية بل استطاع من خلال أرجوزة أبي العتاهية أن يستخلص عناصر مذهبه هذا المتراوح بين الاسلام والمانوية . والى هذه الفكرة أيضا — وهي وجود مذهب جديد موفق بين الاسلام والثنوية، أو ايجاد حل لمعضلة الاثنينية — ذهب المستشرق «ويسترب» فيما كتبه عن عقيدة أبي العتاهية في دائرة المعارف الاسلامية .

وينفي « محمد برانق » في دراســته عن أبي العتاهية زندقته مستندا الى علة واهية اذ يقول :

« وما كان للرجل وهو نديم الخلفاء وسميرهم والمقرب اليهم أن يتزندق في رحابهم . وكان كل الشعراء الزنادقـــة الملحدين كانوا مبعدين عن رحاب الخلفاء، وكأن هــــذه الرحاب تستطيع ان تدخل في قلوب الواردين عليها فتــكشف الزنديق وتظهر الورع، فترد هذا وتقبل ذاك . »

ويفسر « محمد بديع شريف » في كتابه (الصراع بين الموالي والعرب) اتهام أبي العتاهية بالزندقة بما انتشر في تضاعيف شعره من المعاني الدالة عـــلى الأثنينية، وبهذا الزهد الذي هو مبدأ أصيـــل في مبادىء المانوية، وبما كان يقال عنه من أنه لا يذكر البعث في شعره، وأن شأنه شأن الزنادقة من شعراء هذا العصر الذين لا يؤمنون الا بما تقع عليـــه الحواس .

والكاتب بهـذه الآراء يريد أن يثبت مانوية أبي العتاهية، ويجعل زهده سبيلا لنشر الدعوة المانوية، أو كما يقول انه وجد أسلم الطرق لبلوغ المانـــوية مرامها في صرف النفوس عن الطموح واستكانتهـــا للخوف والذعر، واذا كان « أبونواس » فتح للناس بابا جديدا في الغزل والاباحة والبراعة في وصـــف الخمر، فان أبا العتاهية فتح لهم بابا آخر في الزهد والكف عن الحياة . وأصبح أثر شعره واضحا في كثير من تعاليم النحل التي نبطت في الحياة العربية وليس الضرر الذي يصل من شعر أبي نواس الى النفوس فيحللها بأكثر من هذا الضرر الذي يقتـــل الطموح ويصرف الأنفس عن الحياة وينقل الأمة من افقها الواسع الذي ينتظم الانسانية الى أفق ضيق فيه عكوف وانطواء تسعى المانوية اليه .

والكاتب في نسبته أبا العتاهية الى المانوية لايخلي الشعوبية من أن تكون هي الدافع له الى ســـلوك هذا السبيل، ففي رأيه اذن أن زندقة أبي العتاهية انما هي زندقة سياسية في دوافعها، وأنها تهدف الى هدم النشاط والقوة والحيوية في المجتمـــع الاسلامي، واشاعة روح التواكل والتشاؤم في أركانه حتى ينحل وتخبو شعلته، وهذا ما كان يريـــده الشعوبيون بالفعل .

فالحقيقة ان الباحث الذي يحلل شـــعر أبي العتاهية متلمسا فيه آثار زندقته سيجد لمحات عابرة لا يمكن رؤيتها الا مقترنة برواية قديمـــة تؤكدها، فالمشهور عن المانوية مثلا أنها تدعـــو الى

العرب و نشأة اللغة

بقلم : الدكتور مصطفى مندور

ما زالت الأبحاث حول أولية اللغة ونشأتها ترتكن فى غالبيتها الى أسس يرفض فريق من العلماء الأخذ بها ، فهى فى رأيهم تعتمد على مبحثين أساسيين : الأول منهما قديم حاول تفسير تلك الأولية بردها الى أسباب ميتافيزيقية حين يرجع بها الى قوى خارجية عن الانسان (١) ، والثانى أحدث عهدا وما زال ملجأ البعض ، وهو بحث قائم على الاستقراء لبعض الظواهر اللغوية ، ثم توضع فروض يبنى عليها هيكل متصور . وتتفاوت هذه الفروض فى مبرراتها العلمية وفى مبلغ ما تثيره من صدى لدى العلماء اللغويين .

وما كف رجال اللغة — سواء فى الشرق أو فى الغرب — عن البحث فى هذه المشكلة . وكلما أرهف الحس اللغوى عند المفكرين أو الأدباء أو اللغويين وتكشفت أمامهم قدرة اللغة على ربط الانسان بقيم واقعية أو مثل خيالية ، ارتدت أفكارهم لاهثة تسأل عن سر هذه الأداة الخطيرة التى تدفع الانسان اما صاعدا الى سلم الرقى واما هابطا الى ميدان التضليل ثم الدمار . وليس هناك من شك فى ان اللغة من أخطر الأجهزة الاجتماعية التى وقع الانسان عليها خلال المعركة التى بدأها منذ فجر حياته لتوثيق طرق التعاون والتساند بين أفراد الأسرة البشرية . وصحيح أن الداب لازاحة هذا السر المغلق لم يفصح بعد عن نقطة بدء يطمئن اليها الباحث بروح علمية ، ومع ذلك فلا يمكن أن يكون هذا الاستغلاق مما يكبل الفكر ويغل اللسان ، ولطالما تداعت أبواب مغلقة امام خبطات الطارقين وطالبى المعرفة .

وأبحاث العلماء العرب فى هذا المضمار لا تنثنى شبرا عن صدارة الميدان ، فالحق أن الدراسات اللغوية قد وجدت من روح الثقافة الإسلامية طاقة هائلة دفعتها دفعات راسخة القدم . ولقد كانت أبحاث قدمائنا تضرب بسهمين ثابتى الاتجاه ، أما الأول فاستهدف تكوين الهيكل البنائى للغة بما تنهض عليه من قواعد وقوانين ، وقد برز فى هذا الميدان أعلام النحاة ، وتركزت الدراسة فى مدارس البصرة والكوفة وبغداد والأندلس . وأثارت تلك المدارس من الجدل ما أصاب اللغة بالخير حينا وبالأذى احيانا . اما السهم الثانى فقد اتجه به أصحابه نحو فلسفة اللغة وفهم جوهرها وعللها . ومنذ بداية النشاط العلمى الذى أثاره الاسلام وما تبع توسعه الجغرافى . وهناك قضايا هامة شغلت فقه اللغة . ولقد استمر تعلق العلماء بها ردحا طويلا خلال مختلف العصور ، قديمها ووسيطها وحديثها

(١) أنظر كتاب « دلالة الالفاظ » للدكتور ابراهيم انيس ، صفحة ٩ وما بعدها .
وانظر عرض الاستاذ امين الخولى للمشكلة فى كتابه « مشكلات حياتنا اللغوية » .

الفقيه اختار من ديوانه تلك الأشعار التى كان ينظمها تعمية لحقيقة أمره (١) .

على اننى أرى أن نتحرر من هذا الشك مادام الأقدمون قد ذكروا فى رواياتهم عن أبى العتاهية كل ما سمعوه من اتهامات من واقع حياته أوشعره، دون أن يجدوا سبيلا لتأكيدها أو الاتفاق عليها . فاذا جاز لنا أن نطمئن ـ على هذا الأساس ـ الى هذه المجموعة من الشعر المنسوبة الى أبى العتاهية فماذا تكون نتيجة دراستنا لها للحكم على عقيدة صاحبها ؟

الواقع أننا نؤمن ايمانا وثيقا بأن أبا العتاهية ليس زنديقا ولا كافرا ، ولكنه يؤمن ايمانا لايتطرق اليه الشك . وكل ما فى الأمر انه رجل عاش وسط تيارات من الفلسفات المختلفة والمذاهب المتباينة ، فتأثر بها ، لا تأثر الزنديق ، ولكن تأثر المؤمن ، فهو يستخدم ما فى الثنوية من فكرة الخير والشر لتوضيح تيارهما فى نفس الانسان وفى العالم كله ، ولكنه لم يتعد هذه الحدود ، ولم يجعل لأيهما سلطانا ، وانما جعل الأمر كله بيد الاله الأوحد ، وبذلك لم يتعد حدود الاسلام . ومما لا شك فيه أنه تأثر بالفلسفة اليونانية ايضا وظهر أثرها فى شعره، ولكن هذه الفلسفة كانت وسيلة فى يده لادراك بعض ظواهر الكون ووصفها ولم تكن غاية للشك والالحاد. ولن يخدعنا قط ما يرويه ابو الفرج الأصفهانى من أن أبا العتاهية كان يجهل الفرق والمذاهب فى عصره ، وأنه كان (من أقل الناس معرفة) وأن بشرا المريسى قال له :

يا أبا اسحق لا تصل خلف فلان جارك وامام مسجدكم فانه مشبه ، فقال : كلا ، انه قرأ بنا البارحة فى الصلاة «قل هو الله أحد » واذا هو يظن أن المشبه لا يقرأ « قل هو الله أحد » ! »

نحن لانصدق هذه القصة أبدا اذ لايعقل أن يجهل أبو العتاهية ـ الذى كان شعره صدى قويا للمذاهب والفلسفات فى عصره ـ المذاهب والفرق التى كانت تحيط به أو الثقافات المختلفة التى كانت ترسل اشعاعات قوية فى ذلك العصر .

ونحن نخالف فى هذا الرأى بعض الباحثين المحدثين الذين تابعوا رواية الاصفهانى فأخذوا يتلمسون مصادر زهد أبى العتاهية فى جداول الحياة الاسلامية العربية المشتركة بدعوى انه لم يكن واسع الثقافة ولا عميق التأمل .

هذا اذن ما أراه فى عقيدة أبى العتاهية من خلال الروايات والدراسات المختلفة التى دارت حوله ، ومن خلال شعره الذى بين أيدينا وهو ينضح بالايمان والثقافة الواسعة والنظر العميق فى صورة سهلة مبسطة . ولا نجد فيه انحرافا عن جادة الدين أو العقيدة الصحيحة . ولعل خير ما نؤكد به صحة ايمان أبى العتاهية تلك الأبيات الأخيرة التى قالها فى مرضه الذى مات فيه ، والتى يشيع الصدق وحرارة الايمان فى أثنائها ، يقول :

الهى لا تعذبنى فانى	مقر بالذى قد كان منى
فما لى حيلة الا رجائى	لعفوك ان عفوت وحسن ظنى
وكم من زلة لى فى الخطايا	وأنت على ذو فضل ومن
اذا فكرت فى ندمى عليها	عضضت أناملى وقرعت سنى
أجن بزهرة الدنيا جنونا	وأقطع طول عمرى بالتمنى
ولو أنى صدقت الزهد عنها	قلبت لاهلها ظهر المجن
يظن الناس بى خيرا وانى	لشر الخلق ان لم تعف عنى

«١» « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » الطبعة الرابعة ـ ١٦٧

والآية الثالثة ما يقوله الله :

« ومن آياته خلق السموات والارض واختلاف السنتكم والوانكم » .

وخرج التفسير للفظة الألسنة هنا الى معناها المجازى ، اى انها تعنى اللغات . فكأن الله خلق اللغات وانها من وحيه والهامه .

وخلاف هذه الأدلة النقلية يسوق انصار هذا الراى فرضا منطقيا يذهب الى أننا لو سلمنا بأن اللغة اصطلاحية فلا بد للمصطلحين من حصيلة سابقة تمكنهم من احداث مثل هذا الاصطلاح . وان سلمنا بوجود مثل هذه الحصيلة فلا بد من ردها الى قوة غير انسانية وان انكرناها تعذرت المواضعة . تلك هى جل ادلة أصحاب التوقيف . وهم ممن دانوا فى أحكامهم لتأثير بعض المفسرين وامتد هذا التأثير الى فريق من اللغويين الذين لم يقووا على مغالبة الأدلة النقلية . ولكن ما كان هذا الموقف ليصد الفريق الأكبر من اللغويين عن الاعتقاد بطريق الاصطلاح والمواضعة كسبيل لحصول الانسان على لغته (١) .

وأدلة انصار تفسير نشأة اللغة بالاصطلاح والمواضعة اقوى عودا واشد اسرا لمنطق اللغويين . ولقد كان عليهم أن يسلكوا دربين يقودان الى معتقدهم ، الدرب الأول يضم ما يمكن تسميته بالادلة السلبية ، ونعنى بهذا ما يقدمون من براهين لتفنيد حجج أصحاب التوقيف . واما الدرب الثانى فيضم أدلتهم الايجابية المذكية لاعتقادهم باصطلاحية اللغة .

ومن قبيل ادلتهم السلبية انهم يستفيدون من توجيهات تفسيرية للآيات التى اعتمد عليها معارضوهم فى الراى . فلقد تناولوا آية « وعلم آدم الأسماء كلها » وقالوا انها تعنى قدرة الله على خلق هذا العلم فى نفس آدم باعتبار انه ـ سبحانه ـ خالق كل قدرات مخلوقه وملهمه بما يشاء . وحول نفس الآية قالوا ايضا : ان الاسماء لا تعنى بالضرورة التسميات ، بل السمات والعلامات التى نفخها الله فى وعى الانسان ثم ترك له حرية التعبير الصوتى عنها . وراى ثالث جوز أن يكون خلق سبقوا آدم قد وقعوا بالاصطلاح على لغة ما ، ثم انتقلت تلك اللغة اليه .

(١) ارجع الى « المزهر » للسيوطى فيما يتعلق بأدلة التوقيف ـ الجزء الاول صفحة ١٧ وما بعدها .

ومع هذا التوجيه للآيات القرآنية ، يجد انصار الاصطلاح آيات اخرى تسند دعواهم . فهم يستشهدون بقوله تعالى :

« وما ارسلنا من رسول الا بلسان قومه » .

فكأن الله يرسل رسله بألسنة مختلفة . وهم يضيفون الى تفسيرهم هذا أنه لو كانت اللغة توقيفية لتقدمت واسطة البعثة على التوقيف . ويعنون بذلك انه كان لا بد من ان تتقدم معرفة الناس بواسطة البعثة أو الأداة او الوسيلة التى تصل بها رسالة البعثة لأصحابها . فكأن اللغة سابقة اذن على توقيف الأنبياء عليها ، وكأن علما ضروريا عند الانسان يفيده ما وضع الله من تسميات للأشياء. ولو كان الانسان عالما ـ بالضرورة ـ بالله لبطل التكليف .

واذ نخلص من ايجاز هذه المجموعة من ادلة أصحاب المواضعة ،وننتقل الى أدلتهم الايجابية ، نلحظ انها ترتكن الى جدل عقلى وفلسفى . فمن ادلتهم انه لو كانت اللغة توقيفية لكان ينبغى أن يخلق الله العلم بالصيغة ، ثم يخلق العلم بالمدلول ، ثم يخلق لنا العلم الذى يجعل الصيغة دليلا على ذلك المدلول . ويستطردون فى مناقشتهم ليقولوا :

« لو خلق الله لنا العلم بصفاته لجاز أن يخلق لنا العلم بذاته . ولو خلق لنا العلم بذاته لبطل التكليف » .

الدليل الثانى يتجه به هذا الفريق الى نفى ضرورة الحاجة الى اصطلاح سابق حتى يتم به الاتفاق ، ويضربون مثلا لذلك بالطفل يتعلم اللغة من والديه دون سابق اصطلاح بينه وبينهما ، بل انه يتقبل ما يقدمانه اليه ، وتصبح اللغة التى يحصلها الطفل اصطلاحا بينه وبين البيئة التى استقاها منها .

وكان من الطبيعى أن يناقش هذا الفريق الافتراضات التى توضع لتصور نوع من بداية التواضع على لغة . ولم يفت علماؤنا العرب تصور انماط مختلفة لتلك البداية (١) . ولنقرأ ما كتبه ابن جنى ، فحل علماء اللغة فى القرن الرابع الهجرة :

« وذلك كأن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا ، فيحتاج الى الابانة عن الأشياء المعلومات ، فيضع لكل واحد منها سمة ولفظا اذا ذكر عرف به ما مسماه، ليمتاز عن غيره وليغنى بذكره

(١) نفس المصدر السابق .

ومن تلك القضايا ما يتصل بنشأة اللغة ، ومنها ما يتصل بدلالة اللفظ والصلة بين تلك الدلالة والصياغة اللفظية ، ومنها ما كان ينصرف الى البحث عن قضايا فرعية دقيقة كقضية الاعراب أو قضية اللحن فى اللغة .

وللبحث فى نشأة اللغة تاريخ قديم يلازم فجر العناية بدراسة نتائج القرائح . فلقد اتجهت أفكار مختلفة لمعالجة هذه القضية والكثيرون يعرفون قصة ذلك الفرعون (بسماتيك) الذى عزل عددا من الأطفال حديثى الولادة وعهد الى بعض الرعاة بالاشراف عليهم ، دون تلقينهم اية معارف لغوية ودون اسماعهم اية اصوات . وكان بسماتيك يستهدف من هذا كشف اول لغة ينطق بها هؤلاء الصبية حين تنضج اجهزتهم الصوتية . وكان - فيما يروى هيرودوت - ان نطق احدهم أول كلمة فكانت « بيكوس » Becos وفوجىء بسماتيك حين ثبت له أن هذه الكلمة من كلمات اللغة « الفريجية » وهى اقدم عهدا من اللغة المصرية الشائعة فى زمانه ، وسواء جرت الحادثة كما يرويها هيرودوت أم اختلفت عما وصلنا ، فستبقى دلالتها واضحة تنم عن رغبة الانسان فى كشف سر اولية اللغة . واغلب الظن أن الاستعداد النفسى عند القائمين على ملاحظة التجربة كان يجنح بهم الى التسليم بوجود لغة أقدم من اللغة الشائعة فى زمانهم . ولعل تلك الحالة هى التى أوحت اليهم لتوجيه بعض الأصوات التى سمعوها لتصبح كلمات معروفة من لغة قديمة . واذا كان تاريخ تلك المحاولة يعود الى أكثر من ألف عام قبل الميلاد فلقد تكررت المحاولة بعد ما يقرب من ثلاثةعشر قرنا من مولد المسيح حين عزل أحد ملوك صقلية أطفالا لنفس الغرض الذى كانت من أجله تجربة بسماتيك (1) .

وثارت هذه القضية فى ثقافتنا العربية منذ صدر الاسلام . وذلك حين فسر المفسرون ، ومنهم عمدتهم الأول عبد الله بن عباس قوله تعالى :

« وعلم آدم الأسماء كلها » .

فقد اتجه ذلك المفسر ومن شايعه الى :

(1) « تاريخ هيرودوت » الجزء الثانى الفقرة ٩ . وانظر « دلالة الالفاظ » للدكتور انيس صفحة ١٠ .

« أن الله علم آدم الأسماء كلها وهى هذه التى يتعارفها الناس من دابة وارض وسهل وجبل وحمار واشباه ذلك من الامم وغيرها » (1)

ومن وحى هذا التفسير سينمو فيما بعد اتجاه واضح عند اللغويين يذهب الى أن اللغة توقيفية أى وقف الله الانسان عليها . واغلب الظن ان هذا الذى أشار اليه ابن عباس كان شائعا عند العرب فى عهد البعثة المحمدية ومن قبلها . وفى مقابل هذا الاتجاه التوقيفى نهضت فلسفة اخرى تنادى بأن اللغة اصطلاح ومواضعة ، ويسمح هذا الاتجاه الأخير بتدخل القدرة الانسانية أثناء عمليات تكوين اللغة وتطويرها .

اعتمد القائلون بالتوقيف على آيات قرآنية ثلاث . الأولى قوله تعالى :

« وعلم آدم الاسماء كلها » .

ولقد رأينا تفسير ابن عباس لها ثم جاء من بعده من لاحظ أن ما علمه آدم ما كان ليشمل كل ماعلمه الناس من بعد آدم ، ولذلك اضافوا قولهم ان الله علم آدم ما احتاج اليه فى زمانه ، ثم من بعده علم الانبياء نبيا نبيا حتى انتهى الأمر الى محمد صلى الله عليه وسلم فآتاه الله ما لم يؤته احدا من قبل . واختلف المفسرون لهذه الآية حول تفاصيلها ، فمنهم من قال:ان لفظة «الاسماء» تعنى الأسماء والأفعال والحروف ، وذلك لان الاسم هو ما كان سمة وعلامة للشىء . والقصد من التوسع فى هذا التفسير ابراز أن الانسان لا يستطيع ان يستقل بالأسماء وحدها للتعبير عما فى نفسه . ومنهم من راى ان اختصاص الأسماء بالذكر صادر عن قدرتها على التعبير عن معنى أو جملة ، مستقلة فى ادائه عن الفعل والحرف .

دليل آخر يقدمه انصار التوقيف ، ويستمدونه من قوله تعالى :

« ان هى الا اسماء سميتموها »

وكأن الله سبحانه يذم فى هذه الآية الذين اباحوا لأنفسهم حق وضع الأسماء التى اطلقوها على آلهتهم من الأصنام : كاللات والعزى ومناة وغير ذلك .

(1) الصاحبى « احمد بن فارس » صفحة ٥ .

منها لم يكن دائمـا مما قدر عليـه انصار الفكرة ، فلقد بدا العجز أمام الألفاظ ذات المعانى الذهنية أو المجردة كتلك الدالة على الشرف والحرية والحق وغيرها ، والذى لا بد من التسليم به هو وجـود نوعين من اللغة ، أما الأول فهو اللغة الدالة على معان صوتية أو انفعالات نفسية تتسم بطابعهـا الطبيعى البسيط ، والثانى هو تلك اللغـة التى يشترك العقل والمنطق فى اشتقاقها، وهى ما يسميها بعض اللغويين باللغة المنطقية ليقابلوا بها اللغـة الانفعالية السابقة (١) .

* * *

تلك الأصول التى عرضناهـا هى لب ما أثاره العلماء العرب عن مشكلة نشأة اللغة . ولو جاوزنا الجانب المعتمد على الأدلة النقلية ، فستبقى أمامنا عدة افتراضات ما زالت تشغل ذهن من يعرض لهذه القضية محاولا التنقيب عن سرها . والحق أن علماءنا القدماء ما كانوا بغافلين عن دور الانسان فى اللغة واشتقاقها وقياسها بل وفى خلقها ، ولكنها الرهبة العقلية أمام عظمة هذه القدرة التى تملكها اللغة هى التى دفعت العقل لتناول الافتراضات الغيبية . وشأن علمائنا فى ذلك شأن الانسان مع كل ما غمض عليه . ولقد عبر أيضا فيلسوفنـا ابن جنى عن هذا الاعجاب المسيطر بقوله :

« واعلم فيما بعد ، اننى على تقـادم الوقت ، دائم التنقير والبحث عن هذا الموضع ، فأجد الدواعى والخوالج قويـة التجاذب لى ، مختلفة جهـات التغول على فكرى . وذلك اننى اذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة ، الكريمة اللطيفة ، وجدت فيها من الحكمة والدقة ، والارهاف ، والرقة ، ما يملك على جانب الفكر ، حتى يكاد يطمح به أمام غلوة السحر ... وانضاف الى ذلك وارد الاخبار المأثورة بأنها من عند الله جل وعز ، فقوى فى نفسى اعتقاد أنها توقيفا من الله سبحانه وانهـا وحى » (١) .

واذن فما فى اللغة من حكمة ودقة ورهافة ورقة هو مما يزج بالحس اللغوى عند ابن جنى للميل الى التسليم ــ أحيانا ــ بكون اللغة توقيفيـة ــ ولكن ما كان هذا الميل ليطفىء عنده احساسـه بدور الانسان ولذلك يرتد شيخنا ليقول :

« ثم أقول فى ضد هذا . كما وقع لأصحابنا ولنا ، وتنبهوا وتنبهنا ، على تأمل هذه الحكمة الرائعة الباهرة ، كذلك لا ننكر أن يكون الله تعالى قد خلق من قبلنا ــ وان بعد مداه عنا ــ من كان الطف منا أذهانا ، واسرع خواطر وأجرأ جنـانا . فاقف بين تين الخلتين حسيرا ، وأكاثرهمـا فانكفىء مكثورا ، وان خطر خاطر فيما بعد ، يعلق الكف باحدى الجهتين ، ويكفها عن صاحبتها ، قلنا به . وبالله التوفيق » (٢) .

ذلك هو صدى المنهج العلمى الذى سيطر على الكثيرين من لغويى العرب فى عصـورهم الوسطى ولقد علقهم ذلك المنهج بالبحث عن الحقيقة التى وان بدت غائمة فى بعض الأحيان ، فقد ظلت أشعتها تبدد من أمام عقولهم كل لون من الوان الحجاب ، وصحيح أن آخرين قد استسلموا للحجب ، ومنهم أولئك الذين جروا وراء أوهام يحددون بها أول من تحدث اللغة أو نطق بها ، ويجرون وراء اثبات شرف فصاحة لغة حرمت منها اللغات الأخرى وغير ذلك من دعاوى. ولكن عقلا مشعا واعيا سيظل ضوؤه أقوى من أن تتغلب عليه ظلمات جامدة .

---

(١) انظر كتاب « اللغة » لفندريس ــ ترجمة القصاص والدواخلى صفحة ١٨٢ وما بعدها .

(١-٢) الخصائص الجزء الاول ص ٤٧ .

عن احضاره الى مرآة العين ، فيكون ذلك أقرب واخف وأسهل من تكلف احضاره ، لبلوغ الغرض من ابانة حاله . بل قد يحتاج فى كثير من الأحوال الى ذكر مالا يمكن احضاره ولا ادناؤه كالفانى ، وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد ، كيف يكون ذلك لو جاز ، وغير هذا مما هو جار فى الاستحالة والبعد مجراه ، فكأنهم جاءوا الى واحد من بنى آدم ، فأومأوا اليه وقالوا : انسان انسان انسان ، فأى وقت سمع هذا اللفظ علم أن المراد به هذا الضرب من المخلوق ، وان أرادوا سمة عينه أو يده أشاروا الى ذلك فقالوا يد ، عين ، رأس ، قدم أو نحو ذلك . فمتى سمعت اللفظة من هذا عرف معنيها وهلم جرا فيما سوى هذا من الاسماء والافعال والحروف . ثم لك بعد ذلك ان تنقل هذه المواضعة الى غيرها فتقول : الذى اسمه انسان فليجعل مكانه مرد ، والذى اسمه رأس فليجعل مكانه سر وعلى هذا بقية الكلام » (١) .

وليؤكد ابن جنى قدرة الانسان على الاتفاق – أو المواضعة – مع أخيه الانسان لخلق لغة جديدة نراه يقول :

« وعلى هذا ما نشاهده الآن من اختراعات لآلات صنائعهم من الاسماء . كالنجار والصائغ والحائك والبناء وكذلك الملاح . ومن قبيل ما يستحدثه الانسان بقدرته تلك اللغات التى تحل فيها الرموز أو الاعداد محل الحروف والكلمات . ولقد شاعت هذه اللغات عند القدماء من العرب باسم المعميات او التراجم (٢) .

وتشيع فى زماننا باسم لغة « الشفرة » .

ومثل هذه المرحلة ، فى الاصطلاح ، التى يشير اليها ابن جنى ما كانت لتقنعه بأوليتها . فما هى اذن نقطة البدء فى الافتراض ؟ كيف تمت المواضعة بين الحكماء على اطلاق التسميات ؟ لا بد من مرحلة تطور تجتاز فيها اللغة دور البدائية . ولهذا الاحساس يروى ابن جنى :

« لا بد لاوليتها (اى اللغة) من أن يكون متواضعا عليه بالمشاهدة والايماء » (٣)

والى جوار هذا الفرض الذى يبدو طبيعيا ، ينهض فرض آخر ، ما برح يتردد على اقلام اللغويين ، سواء فى ابحاثهم عن نشأة اللغة او فى تحليلاتهم لما يفترض من صيغ أولية كانت عليها اللغة ، وهى الصيغ الصوتية ، أو الحاكية للصوت (Onomatopée) ويعبر ابو الفتح عثمان بن جنى عن هذا الفرض بقوله :

« وذهب بعضهم الى أن أصل اللغات كلها انما هو من الاصوات المسموعات ، كدوى الريح وحنين الرعد ، وخرير الماء وشحيج الحمار ، ونعيق الغراب ، وصهيل الفرس ، ونزيب الظبى ونحو ذلك . ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد » (١) .

وواضح من ذلك النص أن تحديد مصدر استحداث اللغة كان بمحاكاة كل من قوى الطبيعة، كدوى الريح ، وحنين الرعد ، والحيوانات المصوتة ، كالفرس والظبى والغراب وغير ذلك . وهذا التفسير كان مما نحا نحوه الكثيرون من الباحثين فى أمر اللغة الأولى ، فهو يستجيب مع تصور المرحلة الأولى لنشأة كل معقد ، لا بد له من التدرج بوحداته السهلة البسيطة الى مركباته المتشابكة المتداخلة . ويعلق احد علمائنا المعاصرين على هذا المذهب بقوله :

« وبمقتضى هذا المذهب كان الانسان اذا أراد استحضار معنى الحصان عبر عنه بصهيله ، أو معنى الكلب حاكى نباحه، وهكذا اذا أراد الدلالة على معنى قطع الغصن او قصه نطق بالصوت «قط» ، أو «قص» ؟ أو معنى سقوط الحجر على الارض نطق بالصوت «طق» لما بين هذه الاصوات ومعانيها من المناسبة»

ويضيف الكاتب :

« ومن الطبيعى أن يكون التفاهم فى هذا الطور الاول بكلمات مقطعة لا بجمل ، وان هذه الكلمات كانت حكاية لاصوات أشياء او حكاية أفعال . أما الحروف التى تربط بين الكلمات فى الجمل فلم تكن نشأت بعد » (٢)

وبوحى الفكرة التى يعرضها ابن جنى حاول بعض العلماء رد اللغة الى الثنائية ، باعتبارها أقرب المقاطع الصوتية لتصور أساس ستنهض عليه بقية الألفاظ وخاصة الحاكية للاصوات أو المعبرة عن الانفعالات النفسية . ولقد كان من السهل على هذا الفريق من العلماء تفسير بعض الألفاظ كالجلجلة التى تطلق على صوت الرعد أو صوت السبع ، كما سهل تفسير ما على وزن فعلان – كفليان وجيشان – باعتباره دالا على الصوت والحركة ، وسهل تفسير الفعل المضعف العين « فعل » – ككسر – بافتراض هذه الصيغة للدلالة على التقوية. ووجدوا أن توالى حركات المثال تفيد توالى الافعال فالفعللة – كالصرصرة – تعنى تقطع الصوت وتكراره . ولكن رغم هذه المحاولات الناجحة فان تيار ربط الصيغة بدلالة مستوحاة

(١) الخصائص – لابن جنى الجزء الاول صفحة ٤٤ – ومرد وسر كلمتان فارسيتان بمعنى رجل ورأس .

(٢–٣) المرجع السابق صفحة ٤٥ .

(١) المرجع السابق صفحة ٤٦ .

(٢) الاستاذ مصطفى السقا – مجلة «المعرفة» عام ١٩٦١ .

منها لم يكن دائما مما قدر عليه انصار الفكرة ، فلقد بدا العجز أمام الألفاظ ذات المعانى الذهنية أو المجردة كتلك الدالة على الشرف والحرية والحق وغيرها ، والذى لا بد من التسليم به هو وجود نوعين من اللغة ، أما الأول فهو اللغة الدالة على معان صوتية أو انفعالات نفسية تتسم بطابعها الطبيعى البسيط ، والثانى هو تلك اللغة التى يشترك العقل والمنطق فى اشتقاقها، وهى ما يسميها بعض اللغويين باللغة المنطقية ليقابلوا بها اللغة الانفعالية السابقة (١) .

* * *

تلك الأصول التى عرضناها هى لب ما أثاره العلماء العرب عن مشكلة نشأة اللغة . ولو جاوزنا الجانب المعتمد على الأدلة النقلية ، فستبقى أمامنا عدة افتراضات ما زالت تشغل ذهن من يعرض لهذه القضية محاولا التنقيب عن سرها . والحق أن علماءنا القدماء ما كانوا بغافلين عن دور الانسان فى اللغة واشتقاقها وقياسها بل وفى خلقها ، ولكنها الرهبة العقلية أمام عظمة هذه القدرة التى تملكها اللغة هى التى دفعت العقل لتناول الافتراضات الغيبية . وشأن علمائنا فى ذلك شأن الانسان مع كل ما غمض عليه . ولقد عبر أيضا فيلسوفنا ابن جنى عن هذا الاعجاب المسيطر بقوله :

« واعلم فيما بعد ، اننى على تقادم الوقت ، دائم التنقير والبحث عن هذا الموضع ، فأجد الدواعى والخوالج قوية التجاذب لى ، مختلفة جهات التقول على فكرى . وذلك اننى اذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة ، الكريمة اللطيفة ، وجدت فيها من الحكمة والدقة ، والارهاف ، والرقة ، ما يملك على جانب الفكر ، حتى يكاد يطمح به أمام غلوة السحر ... وانضاف الى ذلك وارد الاخبار المأثورة بأنها من عند الله جل وعز ، فقوى فى نفسى اعتقاد أنها توقيفا من الله سبحانه وأنها وحى » (١) .

وإذن فما فى اللغة من حكمة ودقة ورهافة ورقة هو مما يزج بالحس اللغوى عند ابن جنى للميل الى التسليم — أحيانا — بكون اللغة توقيفية — ولكن ما كان هذا الميل ليطفىء عنده احساسه بدور الانسان ولذلك يرتد شيخنا ليقول :

« ثم أقول فى ضد هذا . كما وقع لأصحابنا ولنا ، وتنبهوا وتنبهنا ، على تأمل هذه الحكمة الرائعة الباهرة ، كذلك لا ننكر أن يكون الله تعالى قد خلق من قبلنا — وان بعد مداه عنا — من كان الطف منا أذهانا ، واسرع خواطر وأجرأ جنانا . فأقف بين تين الخلتين حسيرا ، وأكاثرهما فأنكفىء مكثورا . وان خطر خاطر فيما بعد ، يعلق الكف باحدى الجهتين ، ويكفها عن صاحبتها ، قلنا به . وبالله التوفيق » (٢) .

ذلك هو صدى المنهج العلمى الذى سيطر على الكثيرين من لغويى العرب فى عصورهم الوسطى ولقد علقهم ذلك المنهج بالبحث عن الحقيقة التى وان بدت غائمة فى بعض الأحيان ، فقد ظلت أشعتها تبدد من أمام عقولهم كل لون من الوان الحجاب ، وصحيح أن آخرين قد استسلموا للحجب ، ومنهم أولئك الذين جروا وراء أوهام يحددون بها أول من تحدث اللغة أو نطق بها ، ويجرون وراء اثبات شرف فصاحة لغة حرمت منها اللغات الأخرى وغير ذلك من دعاوى. ولكن عقلا مشعا واعيا سيظل ضوؤه أقوى من أن تتغلب عليه ظلمات جامدة .

---

(١) انظر كتاب « اللغة » لفندريس — ترجمة القصاص والدواخلى صفحة ١٨٢ وما بعدها .

(١—٢) الخصائص الجزء الاول ص ٤٧ .

الغناء المصري في قرن

بقلم : الدكتورة نعمات أحمد فؤاد



عبده الحامولى



المظ

كانت مصر فى أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين تتجاذبها تيارات مختلفة وتستبد بهـا عوامـل كثيرة ... كانت تتلقى الضربات فى السياسة والاقتصاد فتفزع وتهتاج حينا وتصابر حينا وهى تمور .. وكان المصريون فى حالى المقاومة والمصابرة تتعلق نفوسهم بالأمل ثم يغشاها يأس .. فما ان تستنفر أو تستفز حتى تتيقظ حيويتها فجأة كشأنها أبدا .. وتتفرق وتتجمع ، وتختلف وتتفق ، كانت مصر فى دوامة شملت من شئونهـا الفن والأدب ولم ينج الغناء .. الذى كان يدور فى الدوامة الكبرى فيهبط ثم يطوف مشرئبا الى فوق ..



سلامة حجازى

كان الغناء أكثر الفنون انتشارا لقربه من الشعب وسهولته عليه .. فهو لكى يتلقاه وينفعل به ليس فى حاجة الى تثقيف أو تخصص كالأدب ، أو تلقين كالعلم .. فقد كان يلتقطه من أفواه أصحابه ويروح يردده لا سيما المعبر عنه المتضمن آلامه وآماله ..

لم يتسم الغناء بالارستقراطية ولم ينقطع لها.. فعبده الحامولى مغنى الحكام وربيبهم يؤثر عنه الكثير المشرف من استجابته لأفراد عاديين من سواد الشعب الذى كان يخف اليهم بلا أجر ليسعد لياليهم وماله من دافع الا اريحية الفنان الأصيل وكرم نفسه ..

وبلغ من شعبية الغناء أن سار فى الأسواق يستوعب أحاديثها .. تصدر الحكومة قانون منع تعاطى

كامل الخلعى



سيد درويش



يبدأ هذا التاريخ بالعشرات الأخيرة من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا ...

وصورة الغناء قديما صورة حافلة مزدحمة بالوجوه والمناظر كثيرة الألوان ، متشعبة الخطوط .. فى ناحية منها ظلال تحمل طابع الفن ، وفى ناحية أخرى دكنة ليست من معانى الظلال ...

كان للغناء مسرح عريض وجوقة كبيرة ... فيه الأصوات الفخمة القوية كصوت المظ (١) ومنيرة المهدية بين النساء ، وعبده الحامولى وسلامة حجازى بين الرجال . وكان فيه الفن الأصيل واللحن المبدع مما صنع له محمد عثمان ومحمد المسلوب وكامل الخلعى وداود حسنى وأضرابهما ، وكان من نصيب العبقرية الخلاقة المفتنة على غير مثال التى خص الله بها فناننا الخالد سيد درويش .. كان الغناء قديرا غنيا بالأوبرا والأوبريت ، كان يعرف المسرح والتخت معا ، وكان يعرف الموشح والموال والدور والطقطوقة والقصيدة .. كانت الألحان بعضها ارتجالى وبعضها موضوع مرقوم .. وكانت المعانى منها السوقى والغريزى والشعرى الرفيع .. وكانت الموضوعات فى الغزل والحماسة ولم تنس فى طوافها السوق والشارع .. كيف ؟.. نعم انها خطوط عريضة تحتاج الى تفصيل وهو آت ..

المخدرات يتنفس فيه المدمنون بأغنية تنقد الحكومة المشرعة :

يامحافظة انتى اتشطرى على الخمامير دى سمومها كتير
سبرتو فى بنانير اقفلوها

وحين تسن الحكومة بعد هذا تشريعا برفع سن زواج البنت الى السادسة عشرة يستقبل فن الغناء المعارضين ويغنى لهم :

أبوها راضى وأنا راضى مالك بقى ومالنا ياقاضى

وحين يشتد الغلاء (٢) .. ويعرق الشعب يصيح من كربه وراء فنانه الأكبر سيد درويش ليردد معه :

استعجبوا يا أفنديه اللتر الجاز بروبيه (٣)
(دور)
وبقاله اليوم طنه ورنه واللى يبيعه بقى له كلمه
يا ما ناس كتير باتوا فى الظلمه وصبح أغلا من الكولونيا
(دور)
وتمن اللتر بحق صفيحه والناس تجيبه بفضيحه
مأمور القسم بقى له نصيحه نفذ أوامر الدوريه
(دور)
فين اللى كان فاكر ان دا يجرى حتى الكبريت بقى له ذكرى
وتزازة اللمبة خدت لها شهره بفرنك ونص وشويه

(١) قد يكون أصل الاسم « الماس » حرفت الى الماظ ثم صارت المظ للتخفيف فقد كان شائعا فى ذلك العصر الاسماء : ياقوت . ذهب . جوهرة . وخاصة بين الجوارى .

(٢) الغلاء هنا بسبب حرب سنة ١٩١٤ .

(٣) طقطوقة حجـاز كار تلحين الشيخ سيد درويش

كتاب « مجموعة الاغانى الشرقية القديمة والحديثة » جمعها حبيب زيدان .

ويفيض النهر الحبيب فيتهلل أهل واديه ويهزجون :

النيل اهو فاض على البلاد بلغت فيه كل المطلوب
لما لمحته ارتاح قلبى وشربت فى محبته حبى

واكتفى بهذه الأمثلة من كثير استوعب غير قليل من شئون الحياة وهموم العيش واحوال المجتمع فى عصره ...

***

كان المجتمع المصرى فى تلك الفترة يعج بالألوان من فن الغناء .. كان عبده والمظ يغنيان فى الحفلات وينهض غنى صوتيهما باطراب الجموع دون وساطة الميكروفون ، وعبده الحامولى كان يرتجل الحانه أحيانا وهى فى جملتها الحان بدائية تعتمد على الجوقة المنشدة وعلى موهبة صوته .. وقد أدخل فى الموسيقى المصرية بعض الموشحات والبشارف التركية ..

اما محمد عثمان فقد كان فنه أكبر من فن عبده وان كان صوته دونه ويمتاز بربط الأدوار ...

وكان سلامة حجازى مقرئا ثم انضم للتمثيل ونبغ فى الغناء المسرحى .. وغناؤه هنا ارتجالى اللحن أيضا ..

وقد راجت الموشحات فى القرن التاسع عشر رواجا كبيرا امتد بها الى القرن العشرين حيث يعدها الفنان كامل الخلعى :

« .. العماد المتين والاساس الذى يشيد فوقه جميع طرق الغناء العربى (١) »

بل ان فى عصرنا هذا من يشتهى عودة « حيير الأفكار بدرى » ، أو « كللى يا سحب تيجان الربى » أو « يا غصن نقا » ، ومن الأدوار «مليكى أناعبدك»، أو « متع حياتك بالأحباب » ، أو « فؤادى أمره عجيب » (٢)

حتى اذا ظهر فى الأفق سيد درويش بموسيقاه الحماسية وألحانه الملتهبة كالشعور المصرى وقت ظهوره ، وأدائه القوى كالثورة الجبارة التى كان يردد مفاخرها ويقول من اعماقه : « أنا المصرى كريم العنصرين » ، طفر فن الغناء طفرة جريئة ظافرة فى التلحين والتجديد و«المصرية» وعرف الأوبرا والأوبريت بعد أن عزف فناننا الأكبر عن الموشحات والبشارف المعروفة فى عهده .

وعندما يصل الحديث الى الفنان الحق سيد درويش يستأنى التاريخ ليسجل الكثير ، فما مثل سيد درويش ممن يوفى فى سطر عابر أو سطور شاملة .. وأولى بالحديث عنه أولئك الذين عاصروه وسمعوا منه وتأثروا به فهم أصدق وصفا وحكما .. يقول الأستاذ العقاد (٣) :

« انه أدخل عنصر الحياة والبساطة فى التلحين والغناء بعد ان كان هذا الفن مثقلا كجميع الفنون الاخرى بأوقار من أسجاعه وأوضاعه وتقاليده وبديعياته وجناساته التى لاصلة بينها وبين الحياة ، فجاء هذا النابغة الملهم فناسب بين الالفاظ والمعانى ، وناسب بين المعانى والالحان ، وناسب بين الالحان و « الحالات النفسية » التى تعبر عنها بحيث نسمع الصوت الذى يضعه ويلحنه ويغنيه فنحسب أن كلماته ومعانيه وانغامه وخوالجه قد تزاوجت منذ القدم فلم تفترق قط ولم تعرف لها صحبة غير هذه الصحبة اللزام . »

ويقول الأستاذ توفيق الحكيم :

« كنا نعيش فى ذلك الجو الفنى العجيب ، الذى استطاع أن يخلقه « سيد درويش » كنا نتتبع آثاره الجديدة فى كل مكان .. ونعرف أحدث الحانه قبل أن تذاع .. من فمه أو أفواه من التقطوها عنه ، فى ليلة من ليالى وحيه المنهمر ، على أنى فى ذلك الوقت كنت أكثر احتفاء بما يخرجه هذا

---

(١) كتاب الاغانى العصرية لكامل الخلعى ص ٣٢

(٢) كتاب « الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد » للاستاذ أحمد أبو الخضر منسى .

(٣) مقال « سيد درويش » للاستاذ العقاد ، كتاب «مراجعات فى الآداب والفنون » ص ١٨٥ ـ ١٩٦ .

الموسيقى المجدد ، فى النوع الجاد من (الاوبرا) و (الاوبريت) .. وانه لمن المحزن أن نرى الجيل الجديد اليوم يصغى الى هذا الكلام دهشا .. لا يتصور كيف ازدهر هذا اللون من الموسيقى فى الماضى ومات فى الحاضر » (١) .

وقد نعجب اذا عرفنا أن (سيد درويش) الذى بلغ هذا المستوى كان لا يعرف النوتة الموسيقية (٢) هذا الذى لحن من الأوبريتات وحدها ما يربو على العشرين .

كانت هناك الأوبرا ، وكان هناك « تياترو الكورسال » حيث كان سيد درويش ، وتوفيق الحكيم يشاهدان (جوقة الأوبرا الايطالية تعرض « توسكا » و « مدام بترفلاى » لبوتشينى ... و « البلياتشو » لليون كافيللو (٣) .

وبعد سيد درويش زكريا أحمد ، ومحمد عبد الوهاب ، وقد عاصراه وتأثرا به كثيرا ، ثم القصبجى فالسنباطى ومحمود الشريف وأحمد صدقى ..

ومن الأسماء الموسيقية التى لمعت فى ذلك العصر الشيخ محمد المسلوب (٤) والشيخ يوسف المنيلاوى ومحمد نوار السمنودى ، (٥) ، وابرهيم شفيق ، والسيد عبده الفناجيلى (٦) ، وأحمد الليثى ، ومحمد العقاد ، وسالم العجوز ، وداود حسنى ، ومحمد عثمان وعبدالحى حلمى، وابراهيم القبانى ، وسيد الصفطى ..

---

(١) كتاب فن الادب للاستاذ توفيق الحكيم ص ٤٦ .

(٢) يقول الأستاذ رءوف يكتا (بك) فى كتابه « مطالعات وآراء حول مؤتمر الموسيقى العربية » :

« ويمكن القول بالاجمال أن ضروب الموسيقى المتنوعة التى سمعناها فى المؤتمر من شتى الوفود التى قدمت الى القاهرة انما هى فى مجموعها آثار وجهود عازفين تدربوا على الموسيقى بالطريقة العملية البحتة بعيدين كل البعد عن علم الموسيقى ونظرياته » ص ١٨ ..

اذن هذا هو طابع الموسيقى العربية منذ ربع قرن .. وقد عاد الرجل نفسه فقال ص ٣٦ من كتابه . « ان البيئة الموسيقية فى مصر ينقصها العلم ، فلو كان فى مصر عالم موسيقى بمعنى الكلمة » Musicologue « وكان هذا العالم النظرى على دراية تامة فى الموسيقى من الوجهة العملية أيضا ، لو كان فى مصر مثل هذا العالم لكانت معضلة السلم الموسيقى قد انتهى أمرها من زمن بعيد ولما احتاج الامر الى عقد مؤتمر دولى لهذا الغرض » .

(٣) كتاب « فن الادب » لتوفيق الحكيم ص ٤٧ .

(٤) كان من كبار الملحنين فى عصره ، لحن لعبده الحامولى والمظ وغيرهما .

(٥) كانت له ليال حافلة بمدينة طنطا .

(٦) أشتهر فى زمانه ببراعة عزف المزمار البلدى ..

كان للغناء القديم بحسب وضع شيوخه ، واصطلاح أرباب فنونه طور معلوم ونهج مرسوم يتمثل فى التخت يغنى المغنى عليه ثلاث « وصلات » وكل وصلة كما يقول الاستاذ أحمد أبو الخضر منسى(١) يعمها صبغ نغمة واحدة أو صوت من أصوات الغناء، كأن يغنى المغنى فى الوصلة الأولى من نغمة حجاز ، ويغنى فى الوصلة الثانية من نغمة سيكا مثلا .. ويكون كل ما تعزف به المعازف وتشدو به المغانى لا يخرج عن هذه النغمة مدة اداء الوصلة .

ويكون أستهلال الوصلة بتقسيم صاحب العود (لياليه) من الصوت المراد اصطباغ الوصلة به ، فاذا أطرب ولعب بالألباب بمزهره تلته آلات الطرب مجتمعة متآلفة ، وهى العود ، والقانون ، والكمان ، والناى ، والدف ، تعزف ما يسمى بالبشرف ، وهى قطعة موسيقية حافلة بالفن والطرب ، غير مصحوبة بغناء تمهد الآذان لاستقبال النغمة التى تكون عليها الوصلة ، (وتسلطن) هذه النغمة على العازفين بهذه الآلات ، حين يعزف كل منهم على آلته ..

فاذا بلغ البشرف تمامه ، اخذ صاحب الكمان يطربك بشجى عزفه ، ثم يأتى دور الناياتى فيسمعك مثل سجع الحمام وهنا يأتى دور صاحب القانون فينفرد مع المغنى حين يغنى لياليه ومواله ، ويشرح صدرك بتقاسيمه . ويروعك بلعب أنامله على أوتاره .

وهنا تأتى نوبة الغناء فتستهل بالموشح من نفس النغمة طبعا ، ترجعه أصوات المغنى مع رجال فرقته جميعا ، مضبوطا على نقرات الدف من صاحب الدف . ويعد الدفاف أساس التخت ، موسيقاه ومغناه ، ورباط نظمه .

فاذا الموشح بلغ نهايته ، فأطربك وارقصك ، كانت النغمة قد (تسلطنت) على نفس المغنى واذنه ، فصدح بلياليه ، فمواله فالدور .

ويتألف الدور من قطعتين : الأولى المذهب ، والأخرى الدور ، أما المذهب فمشترك بين المغنى وبين سائر أفراد التخت ، ولا سيما (المذهبجية) أو (السنبدة) وهم كصبيان المغنى ، الا انهم علماء بالموشحات والأدوار ولا شأن لهم بالآلات ، قد يكونون اثنين أو ثلاثة ، يجمعون أصواتهم الى صوت المغنى فى غناء المذهب ، ويسندونه فى بعض أجزاء الدور الذى يغنيه المغنى وحده ، فيكررونها بعده ، زيادة فى الطرب ، واراحة له ، ليعود الى القطع الأخرى فيزداد بذلك طربا واطرابا (١) .

(١) كتاب « الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد » .

وفى أوائل القرن العشرين عرفت الاسطوانة حتى بلغت شركات تعبئتها ما يقرب من عشر شركات أشهرها شركة بوليفون وجرامفون ، وكايروفون ، وبيضافون ، وأوديون ، وكالدرون ..

وكان لاختراع الفونوجراف أثر كبير فى انتشار الأغانى الخفيفة القصيرة ، وهنا ظهرت الطقطوقة وكادت سنة ١٩٢٦ وما بعدها تكتسح الموشح والدور والموال لقصرها وخفتها مما يوائم الاسطوانة التى لا تزيد فى العادة عن خمس دقائق .

كما ادت الطقطوقة من ناحية أخرى الى اصطباغ الأغانى بالصبغة التجارية .. فكانت الشركة المعبئة تتفق مع مؤلف الأغانى على أن يقدم لها مائة أغنية دفعة واحدة لتوزعها على الملحنين والمغنين (٢) ولم يعرف فى ذلك الحين الملكية الفنية ، فلم يكن المغنى يحتكر الأغنية وتسير بين الناس باسمه وحده ، بل كانت الأغنية يؤديها أكثر من مغن ومغنية فى وقت واحد ، وتعبئها فى اسطوانات أكثر من شركة ..

وهنا أصبحت البطانة أو السنيدة أظهر ما تكون فى التخت ، فى الأغانى الدينية كالتوشيح والقصائد هذا عدا الطقاطيق التى كانت البطانة تردد (الكوبليه) فى معظمها .

وتنوع التلحين وتعددت صوره .. وكثرت الفرق الموسيقية (٣) وأدخلت جميع الفرق التمثيلية الغناء

(١) كتاب « الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد » ص٣٩-٤١»

(٢) كتب الاستاذ محمد يونس القاضى وهو من أكبر مؤلفى الاغانى فى تلك الفترة يقول عن التأليف الغنائى :

« المسألة تجارية محضة وصناعية ، يطلب منا عمل كمية من القطع ، ولا أبالغ اذا قلت ان الشركة تطلب فوق المائة قطعة ولو جاء جميل بثينة وكثير عزة ومجنون ليلى وأرادوا وصف ما بهم من لوعة لما وجدوا المعانى التى تكفى لهذا القدر العظيم » .

(مجلة « المسرح » العدد ١٨ الصادر فى ١٥ مارس ١٩٢٦ — ص ٢٢) .

(٣) كان حى الازبكية يعج بالتياترات والملاهى وكان لكل منها مغنية يقصد من أجلها ، وأشهر هؤلاء توحيدة ، وملكة ، وسرور اللاوندية ، ولكن الازبكية بملاهيها — الا القليل — ومغنياتها كانت تمثل اللهو الرخيص على أى حال .. كانت الواحدة من هؤلاء المغنيات تغنى وترقص فى وقت واحد وتقوم بدور الغانية أيضا .. فلما انتقل الفن من شارع وجه البركة الى شارع عماد الدين ارتفع مستواه بظهور المسارح التمثيلية وظهرت فرق ، جورج ابيض ، وعبد الرحمن رشدى ، ويوسف وهبى ، وفاطمة رشدى ، وغيرهم ثم ظهرت الفرقة القومية المصرية .

راجع بيان « الفرق التمثيلية فى مصر » كتاب « الموسيقى الشرقية والغناء العربى » لقسطندى رزق ص ١٣١ — ١٣٣ .

بأنواعه فى رواياتها وتعددت معاهد الموسيقى وظهرت المؤلفات عن الموسيقى والأغانى ، فأخرج لنا ابراهيم زيدان كتابه « الأغانى الشرقية » وأخرج لنا كامل الخلعى كتابيه : « الموسيقى الشرقية » « والأغانى المصرية » . وترجم شلفون عن الفرنسية كتاب « الموسيقى العربية » عن دائرة معارف الموسيقى العربية ..

ولمست الحكومةهذا كله، فأسست معهدالموسيقى الشرقى ودعت الى عقد مؤتمر للموسيقى العربية فعقد فى القاهرة سنة ١٩٣٢ .

وشارك كبار الأدباء والشعراء فى تأليف الأغانى كاسماعيل صبرى (باشا) ومحمد تيمور (بك) وشوقى ، والجارم .

ونزل (أولاد الذوات) الى الميدان .. ممثلين وموسيقيين ومغنين ..

وتبع هذه الحركة فى الفن ، نقد الفن ، فعنيت الجرائد والمجلات بالنقد الفنى وخرجت الى الوجود مجلات فنية خالصة كـ «صوت البلابل» للموسيقى و « المسرح » و « التياترو » و « الخيال » و « الكواكب » .. وعنيت مجلات أخرى بالفن كمجلات « أبو الهول » و « الصباح » و « روز اليوسف » ..

وفى سنة ١٩٢٦ اجتمع نقاد الفن فى شبه مؤتمر لهم فكان من أسمائهم : المرحوم محمد عبد المجيد حلمى ،والمرحوم جمال حافظ عوض ، ومن الأحياء الآن الأساتذة : محمد التابعى ، وسعيد عبده ، ومحمود كامل ، ومحمد على حماد .. وغيرهم ..

وقد أثر انتشار السينما والراديو فى الموسيقى والغناء ..يطالع الملحن على الشاشة الفرق الموسيقية الكبرى فيوسع فرقته ، ومن ثم كبر التخت وكثر عدد أعضائه وخف التكرار .. واستحدث التخت الشرقى آلات لم يكن يعرفها كآلة (الفيولين سل) ، وزادت آلات الايقاع ، حتى نرى عبد الوهاب فى احدى محاكاته يبلغ بالتخت ما يربو على الاربعين آلة ...

كان التخت قديما يتألف من كمنجة وعود وقانون، وناى ودف (رق) وطبلة (١) فأصبح الآن يضم ثلاث

---

(١) اقرأ كتاب « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » تأليف ادوارد وليم لين . ترجمة الاستاذ عدلى طاهر نور (فصل الموسيقى) ، اقرأ مقال (آلات الموسيقى الشعبية المصرية) للدكتور محمد احمد الحفنى مجلة « الفنون الشعبية » العدد الاول ابريل سنة ١٩٥٩

كمنجات أو أكثر ، وعودين ، وقانونين ، غير الآلات الأخرى .. وحفزت السينما التأليف الغنائى واعان المذياع على انتشار الأغانى ..

كما أثر العلم فى الموسيقى فأهدى الى الملحن جهاز التسجيل الذى يغنيه عن الترقيم ، ويكفيه كتابة النوتة ، وخدم الغناء بالتسجيلات والأشرطة ..

* * *

لم نتحدث بعد فى هذا الجو عن التأليف الغنائى ، عن المعانى والألفاظ التى قام عليها الغناء ..

كان للتأليف الغنائى لونان .. لون مقبول ولون مسف .. كان عبده الحمولى يغنى مثل هذا الدور :

أنا السبب فى اللى جرى ما حد غيرى اللى انظلم
طاوعت أسباب الهوى حتى غدا خصمى حكم (١)

وكانت ألمظ تغنى (٢) :

الـــوى الـــوى الـــوى
يحـــلى لى من الله عشـــقك يا خى

يقابل هذا أغان رخيصة ، وهذه الحالة نجمت عن الرواج المفتعل فى عصر اسماعيل وظل هذا الرواج فترة محدودة ارتفع فيها الاهتمام بالفن حتى بلغ الأوبرا، ولكن سواد الشعب لايفهم «عايدة» ونظائرها ولايشاهدها، فأخذ يتلهى بـ « العالمة » فى أفراحه ومناسباته فى المدن ، وبـ « الغازية » فى الريف . وهذه الطغمة من منتحلى الفن بضاعتهم مخاطبة الغرائز .. وعلى هذا المنحدر تهاوت الأغانى الشعبية فى ذلك العهد ..

ومن الطريف أن تأليف الأغانى كان ، أو أغلبه ، فى ذلك الوقت .. لدواع ، فكم وصل الدور مهجورا من رئيسه .. وكم رقى موظفا ، وكم أعاد السعادة الى أسلوبها عند السلاطين .

يقول الأستاذ محمد يونس القاضى (١) :

« كان الشيخ الدرويش ، طيب الله ثراه كعبة القصاد من المغضوب عليهم فيروى الواحد حادثته وبدل أن يسطر هذه الشكوى وذلك الاستعطاف فى تقرير أو مذكرة يضعه المؤلف فى أربع شطرات ويلحنه ويغنيه « سى عبده » أو يلحنه الشيخ المسلوب ويغنيه سى عبده » ..

---

(١) نظمه الشيخ على الليثى .
(٢) كان صوتها ساطعا متفوقا حتى قيل فى نبوغ شهرتها عن عبده الحمولى أمير الغناء فى زمانه ... انه « أخذه الخوف من شهرتها أن تطغى عليه أيضا ، فأخذها بالحيلة والمكر والتودد بعد أن رأى أن الشدة والعدوان لاتجديان فتيلا وأظهر لها الحب حتى تزوج منها ، فلما صارت له منعها من الغناء وتقدم هو فعادت اليه شهرته الاولى ، وأسف الناس على احتجاب ألمظ عن عالم الغناء » من كتاب « ألمظ » للاستاذ محمود رمزى نظيم ..
(٣)مجلة « المسرح » سنة ١٩٢٦ .

ويحدثنا أن من أدوار المناسبات أو من أدوار هذا الطراز : «لسان الدمع أفصح من بيانى » و « قدك امير الأغصان » و « قدما حبك زعلان منك » ، ودور « يامصر انسك عال » نغمة عشاق . غناء عبده الحمولى فى مهرجان قناة السويس ، تلحين الشيخ المسلوب (١) .

وروى لنا فى هذا الصدد أن احدى مديريات الوجه القبلى كان مديرها نوحى بك .. فحصل ما استلزم أن يؤلف المؤلف موالا يغنيه المغنى .. وهو « طال الجفا من حبيبك يا عيون نوحى »

فلما كان القرن العشرون سارت الاغانى فى الاسواق لتصف البلح بأنواعه وخاصة الزغلول للتورية فى ابان ثورة سنة ١٩١٩ وفى أعقابها ــ كانت ترثى للباعة(٢) المتجولين لافتقارهم الراحة والقرار فى عملهم الجاهد .. كانت تشكو ارتفاع سعر الغاز .. كانت تسخر من القانون الذى يرتفع بسن الزواج الى السادسة عشرة .. كان فن الغناء متغلغلا فى الحياة المصرية يرى جوانبها كلها ، يعلن حقائقها ويسجل عنها بدون تفويف أو صقل .. كانت الأغنية لا تحلق وراء معنى أو خيال ولا تتكلف اختيار لفظ أو اصطفاء تعبير ، بل تأخذ عن الشارع مباشرة فى المعنى واللفظ بل والهذر .. فهى انعكاس كامل صحيح لعصرها .. كانت الوطنية والحرية هى شغل الناس الشاغل ابان ثورة سنة ١٩١٩ ، قد يتكلمون فى موضوع آخر من أمور دنياهم ومعاشهم ولكن ضميرهم معنى بالحرية .. وعقلهم مشغول بها ونفوسهم تمجد ذكرها وأحاديثها حتى حين يؤدى اللسان كلاما آخر . وهذه الحال واضحة تمام الوضوح فى غناء

ذلك العصر ، فبينما الأغنية تستعطف الحبيب الهاجر اذ بها تهتف باسم الوطن الجريح وتعد بالفداء والولاء واسترداد الحق المغصوب . ففى أغنية « يا طير يا للى ع الشجر » تطالعك هذه الظاهرة حين لا تنتظرها بعد مضيك مع الأغنية فى الغزل والاستعطاف :

يا طير يا للى ع الشجر	فرحان بتلعب فى القمر
اكمن وليفك معك	وأنا وليفى اللى هجر
ان شفت حبى يا حمام	بوسه وبلغه السلام
وقول له الحلو فى هيام	علشان غيابك يا قمر
ان رحت فوق قصر الحبيب	سلم عليه واوعى تغيب
وقول له عبدك فى لهيب	طالب وصالك يا قمر
يا مصر دحنا كلنا	عن الاجانب فى غنى
يا مصر دانتى أمنا	واحنا ولادك م الصغر
يا حمام الليل بطوله	ما بنام م اللى هجر

وفى سنة ١٩١٩ انتشر المونولوج وسيلة للاستغناء .. ثم ترخص مع الأيام بعد هذا ..

كان هذا هو حال فن الغناء حتى مطالع القرن العشرين وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى .. وفى هذه الفترة ظهر شاعر شاب عائد من فرنسا (١٩٢٤) اسمه أحمد رامى فوجد الاباحية منتشرة فى الغناء المصرى ، وصك سمعه ترديد الفتيات الصغيرات الأغانى المنتشرة التى (ترخى) الستارة أو تفتحها، فكبر عليه وهو الذى غنى له أبو العلا فى أيام سفره « الصب تفضحه عيونه » فحاول أن يحدث انقلابا وكانت أسبابه ميسرة له حين عرف أم كلثوم وصاغ لها أول أغانيه :

خايف يكون حبك لى شفقة علي

وهنا بدأ تطور حاسم فى حياته .. حياة الغناء وحياة الشاعر الذى خلف الشعر ــ الا قليلا ــ الى الزجل واتصلت أسبابه بالغناء والمسرح ..

أما .. ماذا صنع بهما ؟ وماذا صنعا به ؟ فموضوع يفرد له الحديث ..

---

(١) كتاب « الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد » ص ٤٧

(٢) كبدى على البياعه كل القلب عليها
مفيش ساعة ترتاح فيها حلو يا رمان يا عربى

النيل

واهب الحياة

اقامت وزارة الثقافة والارشاد القومى مسابقة بين المصورين الفوتوغرافيين موضوعهـا النيل واهب الحياة . واشترك فى هذه المسابقة نحو خمسة عشر فنانا عرضوا سبعين صورة . وكان الغرض من المسابقة اقامة معرض على مستوى عال يطوف بالمحافظات لتعريف الشعب بعظمة النيل الخالد ونشر الروح الفنية بين أفراده .

أقيم المعرض بادارة الفنون الجميلة حيث افتتحه السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والارشاد القومى ثم انتقل الى أسوان فأسيوط فالفيوم وهو مقام الآن فى بور سعيد .

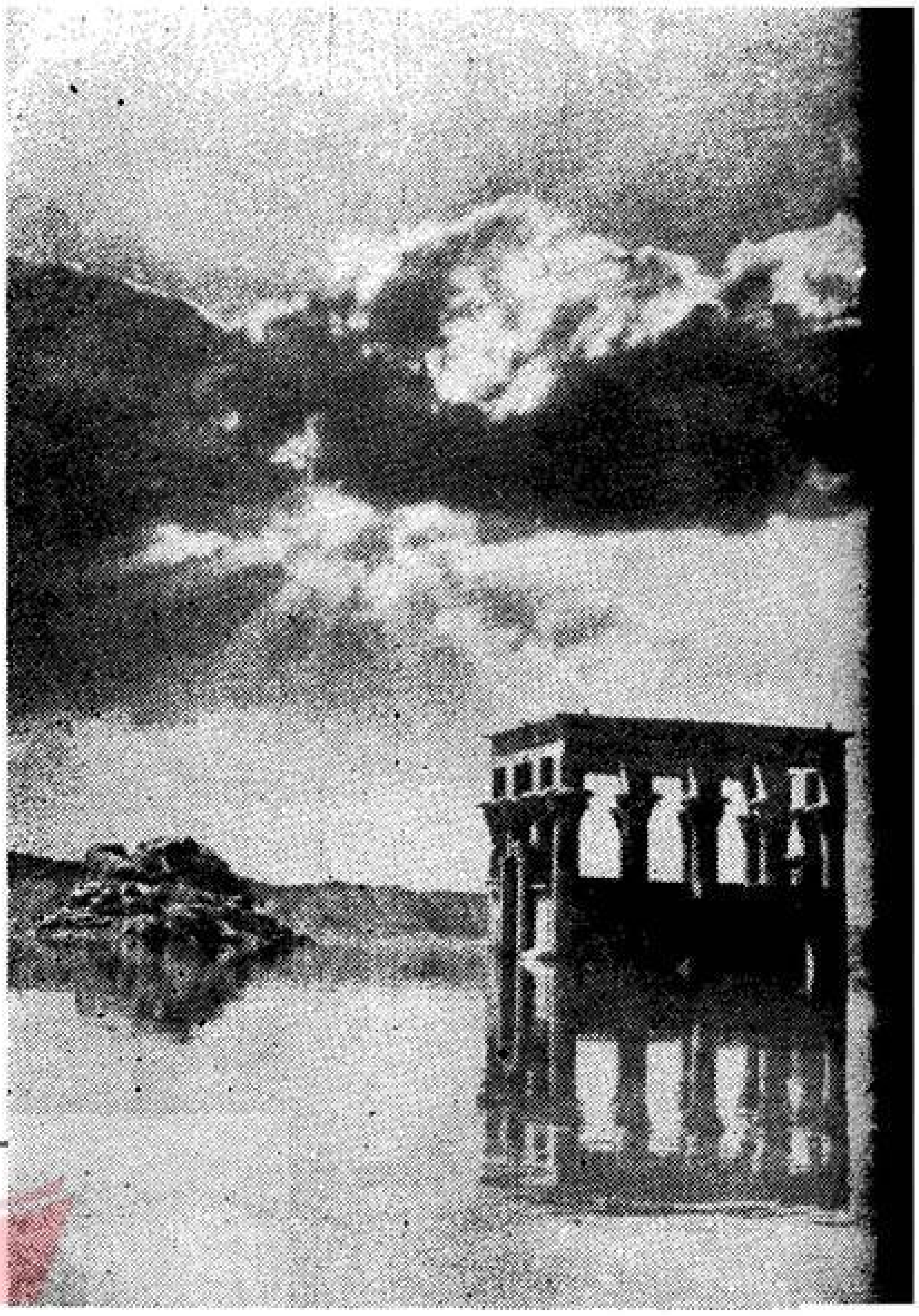
فاز بالجائزة الأولى فى هذا المعرض الفنان عبد الفتاح عيد وقد قدم مجموعة كاملة من صور



النيل من رشيد الى ابى سمبل مما دعا الوزارة الى اقامة معرض آخر من هذه المجموعة يطوف بدول أوربا مبتدئا بايطاليا .

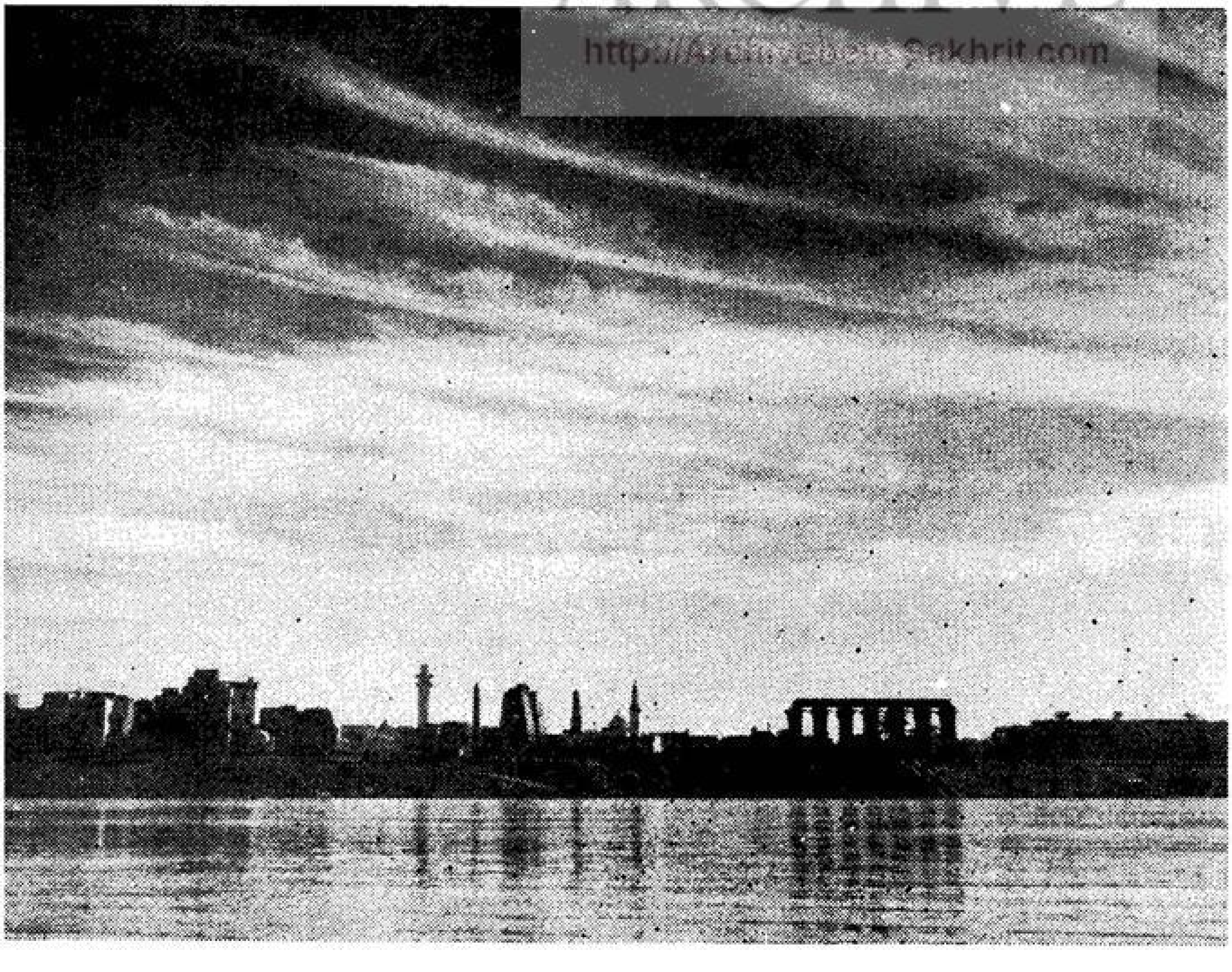
ويصحب المعرض الأول فى تجواله بأنحاء الجمهورية محاضرات وعرض بالفانوس السحرى الملون يقدمها الفنان عبد الفتاح عيد .

ولقد لقى المعرض نجاحا كبيرا فى جميع المحافظات التى أقيم بها ، ففى أسوان حضر حفل الافتتاح نحو سبعمائة شخص ، وفى بقية المحافظات استقبل المعرض بترحيب كبير من أفراد الشعب وكافة المسئولين . وهذا يدل على مدى ما وصل اليه الوعى الفنى والتذوق الجمالى فى انحاء البلاد .



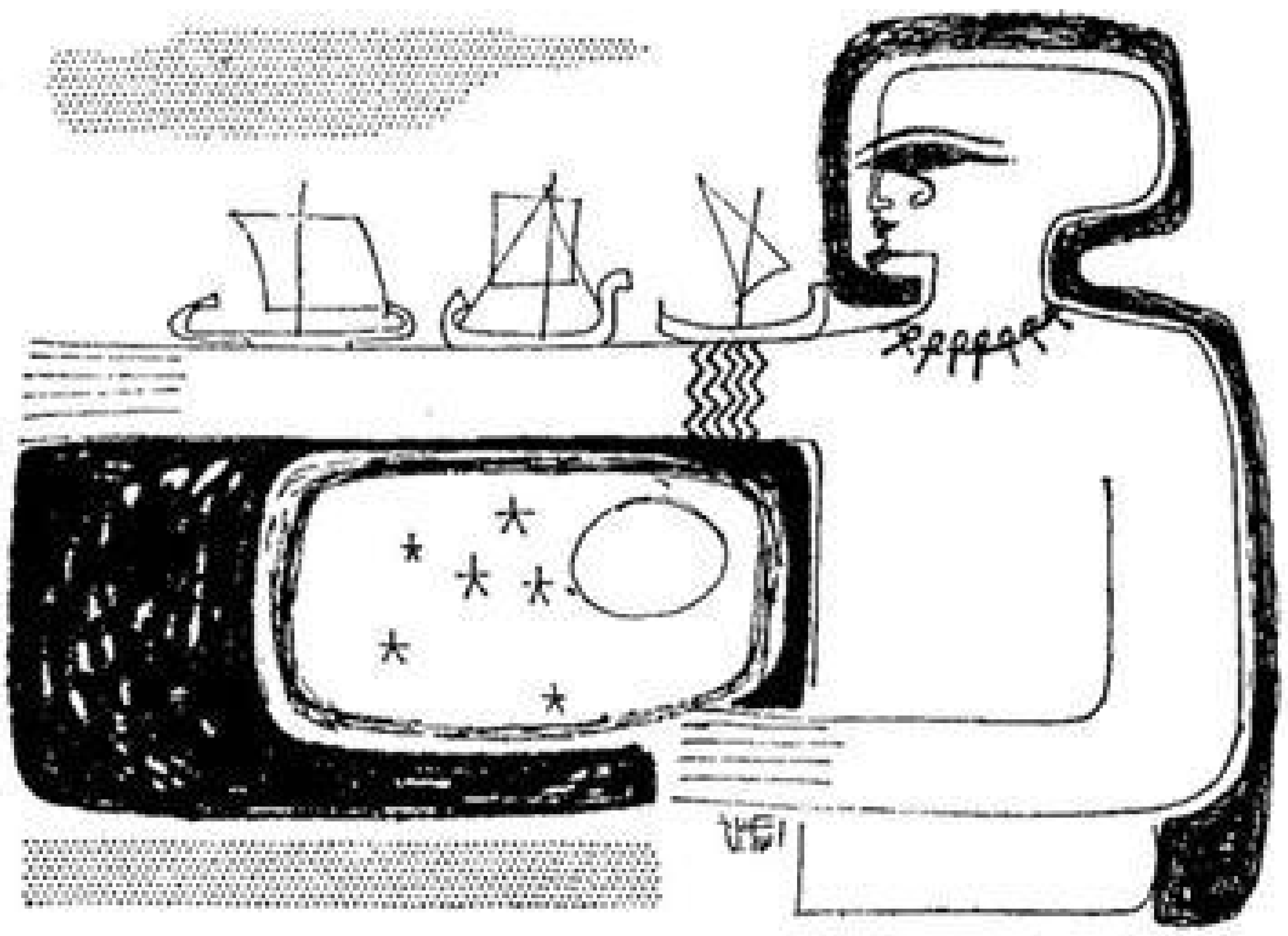
الحضارة تنبع من النيل
تصوير : عبد الفتاح عيد

النيل والقاهرة عندما يأتى المساء
تصوير : عبد الفتاح عيد



المعبد والكنيسة والمسجد على ضفاف النيل فى الأقصر
تصوير : كمال عيد

النهر الخالد



بين التاريخ والاسطورة

النيل مصدر الحياة ورسول الحضارة الى مصر ولولاه لما قامت حياة ولا ازدهرت حضارة ولكانت مصر صحراء جرداء لهذا يصدق قول هيرودوت المؤرخ اليونانى الذى انحدر الينا منذ نحو أربعة وعشرين قرنا بأن « مصر هبة النيل » ٠

وقد شبه وادى النيل بزنبقة ذات ساق ملتوية ٠ فالنيل هو الساق والدلتا هى الزهرة وتحت الزهرة برعمة صغيرة هى الفيوم ٠ وكان النيل أوسع بكثير مما هو عليه الآن ، وعلى مر الزمن حفر مجراه فزاد عمقه وترك أرضا خصبة على الجانبين ثم رسب الغرين شيئا فشيئا عند المصب وكون الدلتا ٠ وقد ذكر المؤرخون القدامى ان النيل كانت له سبعة أفرع لم يبق منها سوى فرعين هما دمياط (الفرع البليوزى) ورشيد (الفرع الكانوبى) ٠

* أصل كلمة النيل

ولقد تضاربت الآراء فى أصل كلمة النيل فهناك لفظ مصرى يدل على النيل لانه ذكر فى الجدول الشامل لأسماء هذا النهر المبارك المنقوش على الآثار ونقله (بروكس) فى قاموسه الجغرافى وهذا اللفظ (ننو) و (نينو) وقد ذكر كثيرا فى النصوص المصرية والنون الاخيرة تقلب فى العربية لاما اذا أريد مقارنته بالنيل ، ويجوز فى هذه الحالة ان نقول: ان (ننو) و (نينو) هو النيل لأن هذا التخريج لايخرج الكلمة عن المعنى الذى وردت به فى اللغة المصرية القديمة

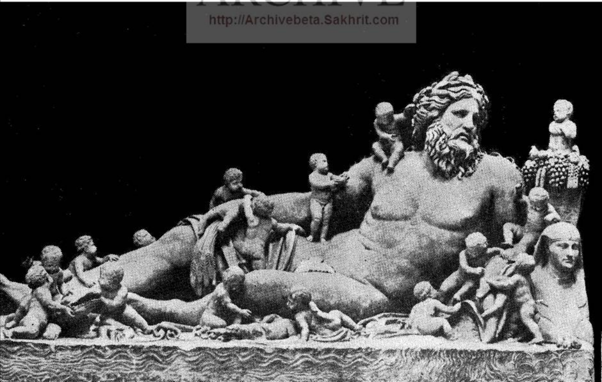
* أسماء النيل

أما الاسم المصرى القديم للنيل فهو «حعب » أو « حعبى »ـ وينطقه الاثريون « حابى » للتخفيف ـ أى الاله المقدس والباء فى اللغة المصرية القديمة تأتى لتضعيف الحرف الاخير ٠ ومن المعلوم عند الاثريين أن الحروف ح ن ر تسقط فى بعض الكلمات المصرية ٠ فكلمة (حعب) تقابل اذن فى العربية (عب) البحر عبابا أى ارتفع وكثر موجه. و (عبت) مياه متفرقة و (عباب) معظم السيل وارتفاعه وكثرته ٠

أما أسماء النيل الواردة فى الجدول المنقوش على الآثار فهى اثنان وخمسون اسما استعملت اما بوجه الحقيقة واما بوجه المجاز فمنها :

• لك الاكرام يا (حابى) ، انك تظهر كى تجعـل مصر تعيش • انك تروى الحقول التى خلقها (رع) ، وتمد جميع الحيوانات بالحيـاة • وعندما تنزل من السماء ، فانك تمد الأرض بالمياه بدون انقطاع • انك تمد الحبوب بالقوة ، وتجعلها تنمو وفيرة .. تضـطرب القلوب خـوفا عند تلاطم أمواجك يا (حابى) ، ولكن تضحك العقول وتزدهر الضفتان • فماؤك هبة السـماء للأرض ، يجعل النـاس يسجدون لك بقلوب فرحة •

بقلم : وليم نظير



(أج) أى لجة

(مو) أى ماء

(نز) نز الماء اذا خرج من الأرض

وقال بعض المؤرخين ان لفظة نيـل مشتقة من (نى يالو) المصرية القديمة . ولما كان البشارمة ينطقون الراء لاما فلابد أن تكون الكلمة الاصلية (نى يارو) التى ربما اشتقت منها كلمة نهر بينما قال البعض الآخر من المؤرخين ان اسم النيل مشتق من اللغة السامية : نهل أو نهر وحرف فى اليونانية الى (نيلوس) .

* منابع النيل

أيا كانت هذه الآراء فهى تتقارب وتتشابه من الاصل المصرى القديم . ويبدو ان اسم (حابى) قد استعمل للتدليل على ذلك الجدول العظيم فى الوقت الذى كانوا يتخيلون فيه أن النيل ينبع من جزيرة فيلة باسوان ويعتقدون أن قبر أوزيريس يقع فى (بيجه) قرب تلك الجزيرة ، والقبر عبارة عن حجر ضخم فى كهف غائر تحته ثعبان كبير يحتمى به ويستقر فيه اوزيريس بهيئة (حابى) وهو قابع يحمل بيديه اناءين يتدفق منهما الماء . وكان (حابى) كما كانوا يتصورون هو الروح المائية التى ينتظرون منها الفيضان ويقف فوق الحجر عقاب وتمثله (نخبيت) الهة الكاب قرب ادفو ، وباشق وتمثله الالهة (موت) زوجة آمون وتحمل كل صفات الأمومة وتعتبران زوجتا (حابى) اله النيل ، بينما تقف الالهة ايزيس برأس بقرة تصب الماء على بعض المزروعات التى تقف فوقها روح الاله اوزيريس .

وبالقرب من الموقع الحالى لحلوان كان يوجد مكان آخر مرتبط بالنيل عند سفح تلال حلوان دعاه الفراعنة (برحابى) أى (بيت حابى) ودعاه اليونان (نيلوبوليس) والرومان (بابيلون) .. وكان (حـابى) يقطن فى كهف تحت الارض . وعندما يقرر كهان هليوبوليس - عين شمس الحالية - بدء الفيضان كانوا يبعثون رسولا ليوقظ (حابى) ويخرجه من كهفه ، وبعد ذلك يحدث الفيضان وتفيض المياه على جانبى النهر فتغطى الحقول وتزيد من خصبها . أما الخطوط المتعرجة التى وجدت على بعض النقوش وتظهر على جسم الاله (حابى) فترمز للامواج .

* اناشيد النيل

وقد سجل المصريون القدماء كثيرا من الاناشيد مدحا فى النيل وما أجمل هذه الانشودة التى وردت فى احدى الاوراق البردية المحفوظة فى المتحف البريطانى :

« لك الاكرام يا (حابى) انك تظهر كى تجعل مصر تعيش .

انك تروى الحقول التى خلقها (رع) وتمد جميع الحيوانات بالحياة .

وعندما تنزل من السماء فانك تمد الارض بالمياه بدون انقطاع .

انك تمد الحبوب بالقوة وتجعلها تنمو وفيرة .

وانت الذى تملا مخازن المنازل بالطعام ومخازن الغلال بالحبوب وتجعل كل انسان محتاجا للآخر »

وفى (متون الاهرام) نجد وصفا رائعا للنيل يقول :

« تضطرب القلوب خوفا عند تلاطم امواجك يا (حابى) ولكن تضحك الحقول وتزدهر الضفتان . فماؤك هبة السماء للارض تجعل الناس يسجدون لك بقلوب فرحة »

* فيضان النيل

وكانت مياه الفيضان من المشكلات التى حار المصريون القدماء فى كشف أسرارها فى مختلف العصور ، فكان الكهان فى بادىء الأمر يعتقدون ان فيضان النيل من عند الله وان اكتشاف سره فوق قدرتهم لذا قدسوا فى النيل ذلك المظهر الرائع من مظاهر النعم الالهية، فقد كانوا يجعلون لمظاهر الحياة عندهم آلهة مختلفة يجتمع شملها فى آخر الأمر فى اله واحد وقد عرفوا قيمة الفيضان وادركوا اهميته وأثره فى حياتهم، فعلى وفائه وفيضه تتوقف حياة البلاد من الخصب اما اذا أجدب فتصاب بالقحط والجفاف وهناك نقوش من عهد البطالمة مدونة على صخور جزيرة سهيل جنوب اسوان تشير الى ان (خنوم) - وكان يرسم برأس كبش - هو اله تلك المنطقة فقدروا فيه القدرة على الانتاج الجنسى وجعلوه حارسا على ماء النيل، ورمزا للخير والبركة، وكانوا يعتبرونه مسئولا الى حد كبير عن ارتفاع النيل الى منسوبه العادى وتحدثنا هذه النقوش عن المجاعة التى حدثت فى عهد زوسر (حوالى ٢٧٨٠ ق.م) واستمرت سبع سنين وكيف ان الملك أوفد بعض الرسل الى اسوان وأخبرهم الكهان بان (خنوم)

غير راض عن البلاد لان معابده أصبحت مهدمة ..
وبعد ان أعطى الاله الترضية الكافية عاد النهر الى منسوبه العادى وامتلأت المخازن بالخيرات . وكان المصريون القدماء يخافون الفيضانات المنخفضة أو العالية الخطرة وقد دونوا ذلك فى أنشودة كانوا يترنمون بها فى هذه الفترات تقول :

« عندما يكون النهر بطيئا تتوقف الانفاس ويعم الفقر وتقل القرابين ويهلك الملايين من الناس وعندما يكون عنيفا تصبح البلاد كلها فى رعب شديد وينتحب الكبير والصغير »

*** أغنية الفيضان :**

واذا غمر الفيضان الربى كان الفلاح يستعين على عمله الشاق بالغناء حتى أصبح جزءا من العمل الذى يقوم به فهو يغنى اغنية الفيضان قائلا :

« لقد زرع (جب) - اله الارض - جماله فى كل جسد .

وصنع (بتاح) - اله الصناعة والفنون - بيديه كل شىء ليصبح بلسما لقلبه .

وهاهى ذى القنوات امتلأت بالمياه أربعة أضعاف ماكانت عليه وغطى حبه جميع الاراضى »

*** مقاييس النيل**

وكانت اسوان اكثر ارتباطا بالنيل من اى منطقة أخرى ففيها وفى المنطقة المحيطة بها أقيمت المعابد للنيل وقدمت له القرابين تقربا وزلفى كما أنشئت المقاييس لمعرفة منسوب مياه الفيضان ، وقد سجل منسوب المياه فى أيام الاغريق ستة عشر ذراعا وهو المنسوب المعتدل الذى يعود على البلاد بالخير ومثلوا ذلك فى تمثال محفوظ فى متحف الفاتيكان بروما من القرن الاول الميلادى يرمز للنيل برجل قوى كللت جبهته بسنابل القمح - أهم الحاصلات المصرية وقتذاك - وقد استند الى ظهر ابى الهول وامتد عند قدميه تمساح ودلفين وفرس نهر وحوله ستة عشر غلاما رمز الستة عشر ذراعا التى باتمام بلوغ الماء اليها يكون وفاء النيل .

وكانت المقاييس تحت اشراف الحكومة ورقابتها وتسجل فيها أقصى ما يبلغه ارتفاع الفيضان، واشهر تلك المقاييس مقياس الروضة التاريخى . ولم تكن تلك المقاييس التى أقاموها عند فيلة باسوان وهليوبوليس بالقاهرة الا لضبط مياهه والاطمئنان الى منسوبها .

*** صور النيل وتماثيله**

وكثيرا مانجد صورة (حابى) منقوشة على المعابد وتمثله شابا صغيرا وكان احيانا يرسم وحده أو فى صحبة بعض الالهة واحيانا أخرى يرسم مرتين تحت صورة أو تمثال الملك يربط زهرة اللوتس رمز الوجه القبلى بزهرة البردى رمز الوجه البحرى دلالة على الوحدة التى أوجدتها الطبيعة والرابطة القوية التى جمعت بينهما تحت حكم فرعون مصر . على أن أكثر رسومه ظهرت فى المعابد حيث كان يرسم مرارا وهو يحمل على رأسه شعار أحد الاقاليم وعلى يديه قرابين من ثمار الارض الطيبة من خبز وفاكهة وشراب شهى اشارة الى ان هذه المقاطعات كانت تأتى بخيراتها الى الاله الذى كان المعبد مكرسا باسمه . وفى هذه الرسوم نجد الاله ممثلا بشكل رجل ممتلىء الجسم له لحية الرجل وثدى المرأة وقد برزت بطنه كالمرأة الحامل اشارة الى ما يحمل النهر من الخصب والخير والبركة . وقد فسر العلماء هذا الشكل الغريب بأنه يمثل الاله وله صفات الرجال والنساء معا ، وعلله البعض الآخر بأنهم أرادوا ان ينسبوا له قوة الرجال وخصب النساء وهى صفات تتفق مع طبيعة النهر العظيم . فالنيل هو ذكر الوادى الذى لقح الأرض ، والمرأة الحامل دليل الخير وكلما تضخم ثدياها استبشر الناس خيرا من لبنها الذى يرضع منه وليدها .

وتماثيل النيل نادرة ولو ان صوره كثيرة على جدران المعابد ذلك لان القوم كانوا لايعبدونه أولا ولكن عندما نظمت مياهه أخذوا فى تقديسه والتمدح بخيره وبره .

وفى المتحف المصرى يوجد تمثال مزدوج من الجرانيت الاسود عثر عليه فى تانيس (صان الحجر) بمحافظة الشرقية يمثل نيلى (ملكى) مصر العليا ومصر السفلى بهيئة امنمحات الثالث (حوالى ١٨٥٠ ق.م) وهما يقدمان محاصيل النيل قربانا للآلهة والمرجح انهذا التمثال منعصر الدولةالوسطى ثم اغتصبه (بسوسنس) احد ملوك الأسرة الحادية والعشرين (حوالى ١٠٩٠ ق.م)

*** أثر النيل فى الحضارة المصرية القديمة**

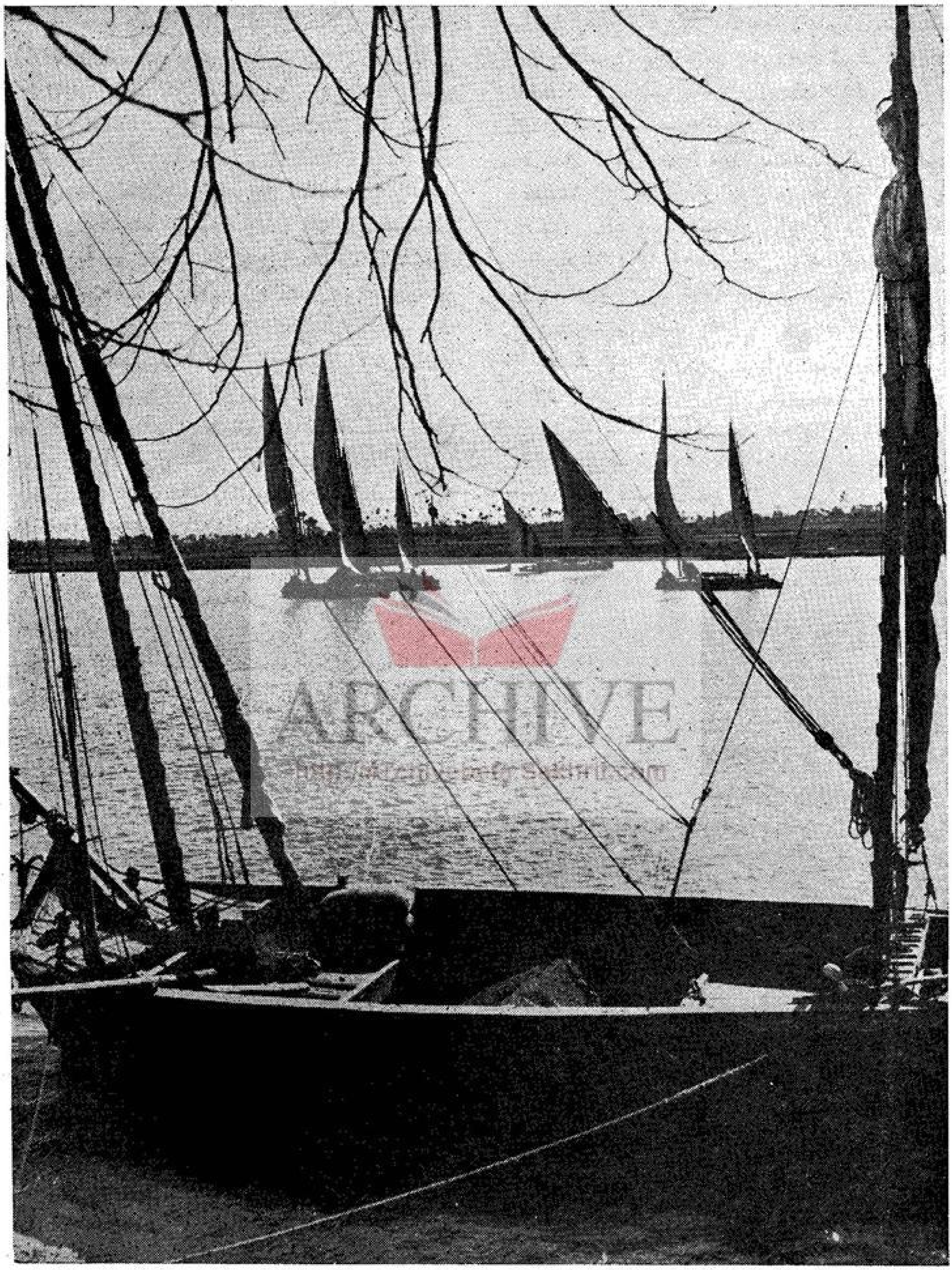
وكان لنهر النيل أثر كبير فى حضارة مصر القديمة اذ ليست هناك أمة تدين بوجودها أو بخصبها كما تدين تربة مصر بوجودها وخصبها لنهر النيل ، بل ليس هناك نهر لعب فى توحيد واديه

وتشابك مصالح سكانه مثل ذلك الدور الذى لعبه نهر النيل فى مختلف عهود التاريخ . والواقع ان النيل بنظامه الخاص فى الفيضان قد فـرض على المجتمع الزراعى القائم على ضفافه صفتين هامتين هما الوحدة والنظام ، اذ لم تكن فائدة النهر مقصورة على تغذية الارض والغرين الذى يجدد الخصب باستمرار وانما واجه الناس أمرين ، هما الخطر المشترك والفائدة المشتركة ، أولهما ذلك الخطر الداهم الذى يهدد الجميع وقت الفيضان فاذا لم تتضافر الجهود فى دفع هذا الخطر بتقوية الجسور وحراستها أهلكت مياه الفيضان الحرث والنسل . أما ثانيهما فهو النفع العام الذى يمكن أن يصيب الناس اذا ما نظموا الافادة من مياه النهر. فالزراعة فى مصر لم تكن من النوع الفطرى الذى يعتمد على المطر وانما كانت تستلزم شق الترع والقنوات وتنظيم جريان المياه وتوزيعها واقامة الجسور بين الحياض .

ومن أجل هذا حذق المصريون القدماء منذ اول عصورهم كثيرا من العلوم والفنون وكان للنيل الفضل الاكبر على الابتكار والعمل المنتج فضرورة المحافظة على مجراه والانتفاع بمياهه علمهم هندسة الانهار ومايتبعها من مساحة الاراضى . اما الفيضان فقد اجبرهم على ابتكار المقاييس لضبط سيره وجريانه حتى لايطغو على الأراضي ويمحو معالم الحقول فعلى منسوب المياه فى النيل كانت تقدر الضرائب الحكومية . وكانت المراصد التى اقاموها فى هليوبوليس قبل فجر التاريخ من أجل ارتقاب « نجم الشعرى اليمانية » . ويقول علماء الفلك ان هذا النجم كان يظهر فى أفق مدينة منف مرة واحدة فى السنة قبل شروق الشمس بربع ساعة . وقد اتفق ظهور هذا النجم مع مطلع الفيضان فسمى هذا النجم بكلمة (سيد) (SAPED) وباليونانية (سوتيس) (SOTHIS) ويعرف الان باسم (سيريوس) (SIRIUS) اى المجهز او المبشر بموسم الزرع وجعل يوم ظهوره بدء السنة الزراعية وهو أول يوم من شهر توت. لذلك رصد الفراعنة النجوم وتتبعوا حركاتها ومن ثم اتسعت دراستهم لعلم الفلك .

وللزراعة فضل كبير فى ابتكار العلوم فالخط الهيروغليفى مكون من عدة رسوم لاشخاص وحيوانات ونباتات وأدوات زراعية وصناعية وحربية وعلمية





ومنزليـــة وغيرها ‥ وبــدأ القوم يشـيدون الاهرام والمعابد فعمدوا الى النيل ينقلون بواسطته تلك الاحجار الضخمة التى شادوا بها آثارهــم الباذخة التى بقيت على مر الزمن ترمز لهم بالبقاء والخلود ، وهكذا أصبح النيل الشريان الرئيسى للنقل والتجارة الداخلية ٠

فالنيل هو الذى علم المصريين القدماء بناء السفن فبرعوا فى صناعتها يركبون بها مياهه الى البحـر فينشرون فيه ومن ورائه من نور الحضارة مايشاءون ويحملون لبلادهم من أقطـار الشرق والجنوب ما يبتغون ٠

والنيل قد علمهم ابتكار المجاديف والقـلاع «والقمرات» وغير ذلك من وسائل الراحة فى السفر والنيل قد علمهم الزرع والضرع ، فأخصب لهم الأرض وجعلها تخرج الخير من بطنها ٠

والنيل هو الذى علمهم الحياة ونظمها لهـم وجعلها سهلة موفورة الرخاء فأحبوها وأقبلوا عليها وأخذوا بأطرافها ليسموا بها الى أبعد الآفاق ٠

وهكذا قامت الحضارة المصرية القديمـة الخالدة على أساس ثابت من وحى النيل المبارك الذى مهد السبيل الى ازدهار تلك الحضارة العريقـة التى أنارت العالم أجمع ٠

* وفاء النيل

والنيل الذى كان له الفضل الاكبر على مصر كانت تقام له أعياد شعبية يسودها المرح والحبـور ومن هذه الأعياد مايسمى (ليلة الدموع) وتقع فى شهر يونيو من كل عام ٠ وكان المصريون القدماء ينسبون حدوث الفيضان الى بكاء الالهة ايزيس حـزنا على مصرع زوجها الشهيد الاله اوزيريس فاستبدت بها الاحزان وبكته بالدمع المدرار وكلما هطلت الدموع من عينيها غزيرة تساقطت فى النهـر وامتزجت بمياهه فيحدث الفيضان ٠ وقد ظلت هذه العقيـدة سائدة فى مصر حتى عهد قريب . اذكان يقام فى ١١ بؤونه ـ ويوافق ١٧ يونيو أحيانا و ١٨ يونيو أحيانا أخرى ـ احتفال شعبى يسمى (ليلة النقطة) وفى هذا الوقت تميل مياه النيل الى الخضرة فيـكون بشيرا ببدء الفيضان الذى يكتمل فى شـهر أغسطس فيقام له عيد آخر عندما تفتح السـدود والقنوات ويغمر الفيضان الاراضى فيتراءى كـأن المياه تحتضن الارض أو كأن النيل يتزوج مصر تلك العروس الجميلة التى تقدم نفسها ليغمرها هـذا الرجل المخصب بفيضانه ٠ ولا تزال كلمة (دميرة ـ التى حرفت عن الهيروغليفية (تامرا) ـ يستعملها الفلاح المصرى وهى تدل على وقت تهيئـة الارض للفيضان فى شهر مسرى كما ان احدى قرى الوجه البحرى تحمل اسم دميرة الى اليوم ٠

وكان المصريون القدماء يعتقدون انه اذا لم تقم الحفلات الرائعة بوفاء النيل فى حينها فان النيـل يمتنع عن الزيادة ولا يغمر الماء الاراضى وكانت هذه العقيدة المتأصلة تحملهم على اقامة الحفلات فى كل عام ٠ وقد اعتاد كهان جبل السلسلة قـرب كوم امبو الاحتفال بعيد (حابى) فى حفل باهر ، فكانوا يلقون قرطاسا مختوما من البردى ينص فيـه على اطلاق الحرية لزيادة الماء ٠

وهناك أربعة هياكل من عصر الرعامسة (١٣٠٠ ـ ١١٠٠ ق٠م) تحوى رسوما لبعض فراعنة هـذا العصر أمام مجموعة من الالهة بينها (حابى) ويتبع هذه الرسوم نشيد الاله وكشف بأعياده والقرابين التى كانت تقدم اليه ٠ وكان الفرعون نفسه أونائبه يحضر هذا الحفل ، وفى هذه الحالة ينقشـون على صخور الجبل نصا بمثابة تذكار لاشتراك الفرعـون بعيد هذا الاله ، ويصحبه رجال الدين والعظمـاء وغيرهم من جموع الشعب الذين يقبلون من كل حدب وصوب فرحين مستبشرين ٠ وكان الكهان يحملون تمثالا من الخشب لاله النيل يزفونه على الشاطىء ؛ فاذا رأت الجموع الحاشدة هذا التمثال انحنوا فى خشوع وارتفعت أصواتهم بالدعاء التماسا لبركته ؛ ويقوم الكهان بعد ذلك بتلاوة الطقوس الدينية واطلاق البخور بينما القوم يرقصون وينشدون الاناشـيد الدينية على نغمات الموسيقى ٠ ومن المرجح ان جزءا من هذا الحفل كان يقام فى مراكب على صفحة النيل وبلغ من تقديسهم لهذا العيد ان رمسيس الثالث (حوالى ١١٧٠ ق٠م) قدم تمثالا للنيل على هيئـة امرأة جميلة لتكون زوجته واذا حل الخـريف وانحسرت مياه النهر اعيدت التماثيل الى مكانها ٠

* عروس النيل

وقد تضاربت الآراء فى أصل فكرة (عـروس النيل) فزعم بعض المؤرخين العـرب ان المصريين القدماء كانوا يقدمون فى كل عام عروسا من أجمل النساء الى النيل فى يوم وفائه فيزفونها فى مهرجان قومى فتركب العروس سفينة مزينة بالزهور والاعلام تسير على صفحة النيل ويدفعون لاهلها تعويضـا

اعتقادا منهم بان هذا القربان يرضى النيل فلا يحرمهم من خيره وبركاته ولم يقلعوا عن ذلك الا فى عهد أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ·

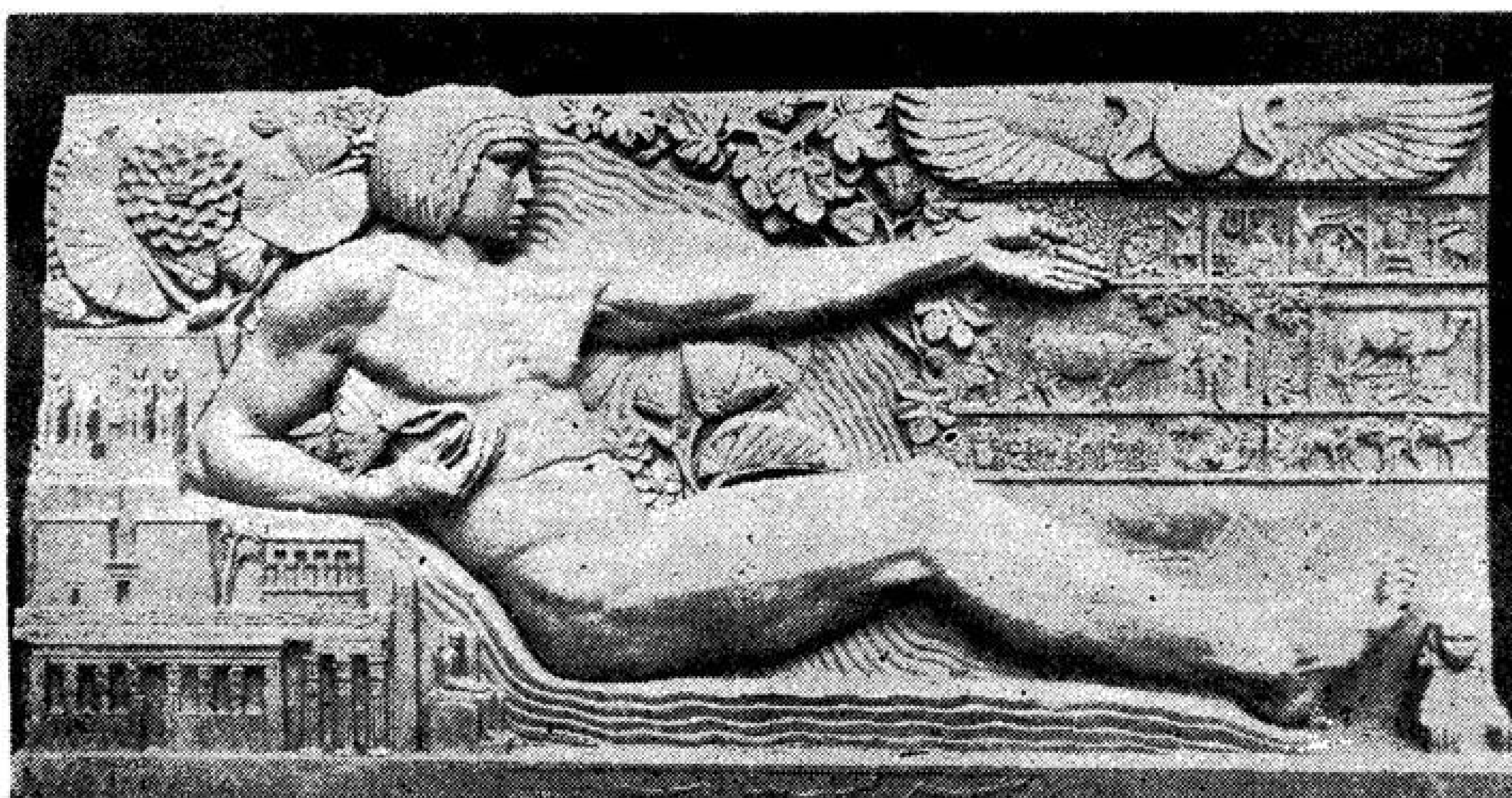
ومما قاله المؤرخ العربى (ابن عبد الحكم) فى ذلك أن عمرو بن العاص حينما فتح مصر جاء اليه أهلها فى شهربؤونة وقالوا له ان للنيلسنة لايجرى الا بها وهى ان تقدم اليه فى منتصف ذلك الشهر فتاة بكر مزدانة بالحلى والثياب ·

فقال لهم عمرو : ان ذلك لايكون فى الاسلام ·· فظل النيل لايجرى قليلا ولا كثيرا مدة أشهر بؤونة وأبيب ومسرى حتى هم المصريون بالجلاء عن البلاد فكتب عمرو بذلك الى عمر بن الخطاب فبعث اليه ببطاقة أمره ان يلقيها فى النيل قبل يوم الصليب (ويوافق ١٧ توت وهو عيد للاقباط المسيحيين ويعتبر أنسب الاوقات لزراعة البرسيم المبكر) ·

ولما فتح عمرو بن العاص البطاقة اذا فيها « بسم الله الرحمن الرحيم · من عبد الله عمر أمير المؤمنين الى نيل مصر المبارك · أما بعد · فان كنت تجرى من قبلك فلا تجر · وان كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك فنسأل الله الواحد القهار ان يجريك » . فألقى عمرو بن العاص البطاقة فى مجرى النيل دفعة واحدة فى ١٦ توت وارتفع الماء فيه ستة عشر ذراعا . واعرض المصريون عن الجلاء بعد ان تهيأوا له ·

ويقول فريق آخر من المؤرخين ان الأصل فى فكرة عروس النيل ، هو أن المصريين القدماءكانوا يقدسون النيل ويؤلهونه فكانوا يقيمون له التماثيل المختلفة وفى جزيرة فيلة باسوان كان يوجد هيكل لاتزال آثاره باقية يحتفل القومفيهكل عام بهذا العيدوذلك بالقاء الحلى والقطع الذهبية التى كانوا يصيغونها على هيئة خواتم تكريما لهذا النهر الاله · بينما البعض الآخر يقول ان المصريين كانوا يلقون فى كل عام عروسا من الذهب أو البرونز أو الفخار وقت الفيضان حتى تكثر خيراته · ويصور أميرالشعراء أحمد شوقى هذه الرواية فى الأبيات الآتية : ـ

فى كل عام درة تلقى بلا
ثمن اليك وحرة لاتصدق
حول تسائل فيه كل نجيبة
سبقت اليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغيبة
يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
ان زوجوك بهن فهى عقيدة
ومن العقائد مايلب ويحمق
زفت الى ملك الملوك يحثها
دين ويدفعها هوى وتشوق



ألقت اليك بنفسها ونفيسها
وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها
أأعز من هذين شيء ينفق ؟

* * *

وقد ذاعت أسطورة القاء عروس فى النيل جلبا لخيره وخشية أن يحجب عنهم الفيضان . والواقع ان تلك الاسطورة ليس لها نصيب من الصحة فقد كان المصريون القدماء يقصدون بهذه العروس (أرض مصر) ومعناها ان النيل متى فاض دخل على أرض مصر تشبها بالرجل عندما يلتقى بعروسه يوم الزفاف . ولايبعد ان يكون هذا المعنى المجازى هو الذى أدى مع الزمن الى توهم بعض الناس أن هناك عروسا آدمية كانت تلقى فى النيل وكل ماقيل غير ذلك لايستسيغه العقل . فكيف يبقى للحياة أثر فى مصر اذا جف ماء النيل طوال ثلاثة أشهر كما قال (ابن الحكم) كما لايعقل أن يتدفق ماء النيل بعد ذلك دفعة واحدة وفى ليلة واحدة على أثر أن ألقيت فيه بطاقة عمر . ثم ان مصر كانت تدين بالمسيحية فى عهد عمر بن الخطاب وكانت مسيحيتها قبل الفتح الاسلامى بستة قرون والمسيحية تحرم الضحايا البشرية كما أنه لم يحدث فى مصر ان ضحى فيها بنفس آدمية لان الحياة الانسانية أثمن شيء فى الوجود .

واذا نظرنا الى ماخلفه المصريون القدماء من آثار لوجدنا انهم أقاموا مقاييس للنيل فى عدة مواضع يسجلون بها درجات ارتفاعه وانخفاضه ومازالت بعض هذه الدرجات مسجلة على اعمدة معابد الكرنك وادفو وصخور اسوان والنوبة فلو انهم كانوا يلقون عروسا فى النيل ليفيض لاشاروا اليها فى سجلاتهم ضمن مانقشوه على آثارهم من احداث السنين العجاف والمجاعات التى كانت تصيبهم بسبب انخفاض النيل كما أن شعراءهم وكتابهم لم يشيروا فى قصائدهم وكتاباتهم الى عروس النيل هذه وأوراق البردى التى دونوا عليها أنباء الفيضان ووصف الاحتفال به خالية من أية اشارة الى هذه التضحية .

ومجمل ماعرف فى هذا الصدد انهم كانوا يقيمون حفلا دينيا كبيرا قرب اسوان لدعوة النيل الى الفيضان . وقد وجدت ثلاث لوحات لفراعنة مصر : رمسيس الثانى ومنفتاح ورمسيس الثالث فى كل منها وصف شامل لهذا الحفل الباهر . فكانوا يذبحون للنيل على سبيل القربان عجلا أبيض وأوزا وطيورا أخرى ثم يلقون فيه بقرطاس من البردى يدعى فيه النيل للفيضان وكان الكهان يقولون ان للكتابة التى فى القرطاس قوة سحرية .

وظاهر من هذه الوثائق ان القرابين التى كانت تقدم للنيل هى من الهدايا المألوفة ولم يكن بينها فتاة عذراء كما زعم بعض المؤرخين .

*** وفاء النيل فى أيامنا هذه**

ولاتزال الحكومة تنسج على منوال أسلافنا فى الاحتفال بعيد وفاء النيل اذ تحتفل رسميا فى النصف الثانى من شهر أغسطس من كل عام - جريا على عادتها منذ آلاف السنين - على احدى البواخر النيلية والصندل الفرعونى المعروف بالعقبة بحضور كبار الموظفين وتدوى طلقات المدافع من الباخرة وهى تشق طريقها فى مياه النيل الحمراء حاملة الخصب والخيرات

وفى سرادق يضم رجال الدولة والمدعوين يتلو مفتى الديار فى الاقليم المصرى مراسم الحفل بعد اقرار وشهادة كبار الموظفين الرسميين بان النيل قد وصل عند مقياس الروضة الى منسوب ٢٢ ذراعا وقيراطين وانه القدر الكافى من مياه النيل لرى أراضى الاقليم المصرى ، وقد الغى استعمال مقياس الروضة القديم واحتفظ به كأثر جليل وأقيم بالقرب منه مقياس جديد يستخدم فى معرفة مناسيب النيل .

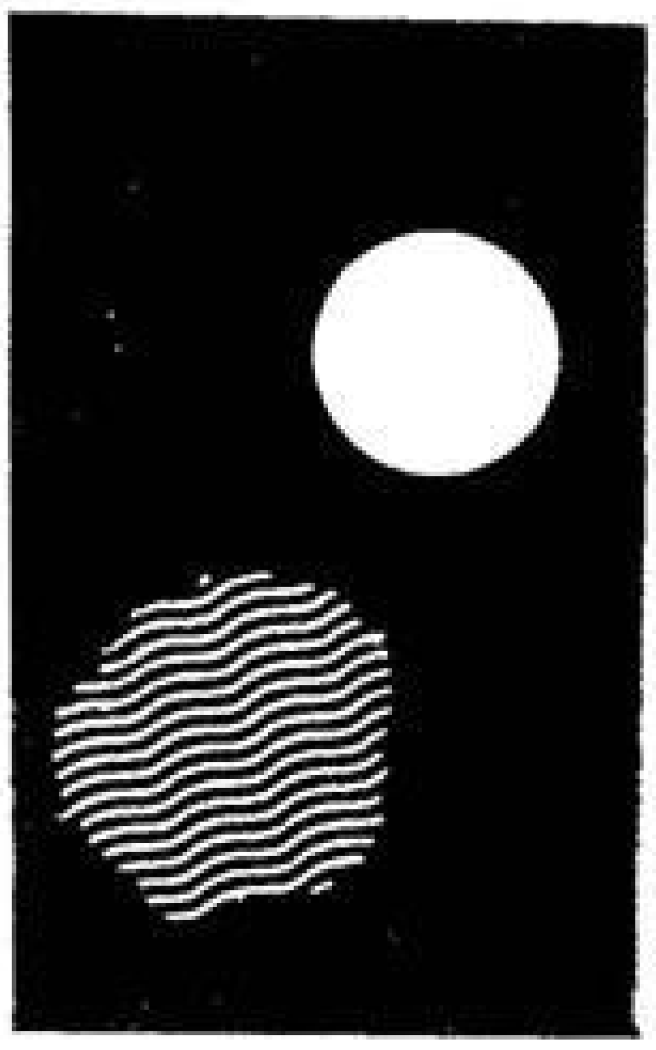
وهناك بعض عبارات تقليدية تتضمنها حجة وفاء النيل تقول (بعد ان تحقق لدينا وفاء النيل المبارك فى هذا العام ، وجبت جباته جميع أنواع الضرائب المقررة بمقتضى القوانين واللوائح واستحقت كافة الاموال والمرتبات والمستغلات للخزانة العامة)

وبعد . فقد ارتبطت حياة مصر بالنيل منذ فجر التاريخ وبنيت حضارتها على ضفتيه فلاغرو أن يكون مصدر رزقهم ومناط تقديسهم وتقام له الاعياد فى جميع انحاء البلاد .

فليكن نيلنا خير الانهار وسيدها جميعا وليوحى الينا من تاريخه حب الكفاح والوفاء ..

مزيفو الأدب

بقلم وداد سكاكيني





طه حسين

كنت أعجب لآندريه والتر كيف أخفى نفسه زمنا وراء اسم ابتكره وآثره متسترا خلفه وهو يستهل حياته الأدبية فى أعقاب القـرن الماضى حتى مطالع نهضتنا المعاصرة فكان هذا الاسم المستعار يتردد فى الصحف والندوات حتى عرف صاحبه وذاع أدبه ونبوغه ، وقد حببه الينا منـذ بضعة عشر عاما اديبان من أعلام البيان والتجديد هما الدكتور طه حسين مد الله فى عمره والكاتب البيروتى عمـر فاخورى يرحمه الله .



سارتر



كامو

العقاد



كنا نريد أن تطمئن قلوبنا بشفاء الكاتب الجرىء الذى أضناه الألم الصامت والهـم الخفى ، وكان يريدنا على أن نستمع لما استمتع به وألهـاه وهو موعوك عليل ، فدعانا لمكتبته الجديدة الحـافلة بخزائنها الأنيقة واحدة بازاء واحدة ، وقد ازدحمت رفوفها بمؤلفات آندريه جيدودراسات لها ، فحدثنا الفاخورى طويلا عن هذا الأديب العظيم الذى طبعه ببعض طوابعه وكان مثله صريح الرأى ساحر التعبير، أحب من كتبه « الأغذية الأرضية » الذى نشره عام ١٨٩٧ ولفت به نظر كبار النقاد الى أدبه و « مزيفى النقود » الذى شاع أمره وخبره منذ صدوره عام ١٩٢٥ وملأ المكتبـات والمطارحات بموضوعـه ومحتواه .

لقد تناول الفاخورى هذين الكتابين ، وأخـذ يقرأ لنا من الأول صفحات فى حوار ممتع عميق،ولم يكن الوقت مساعفا بقراءة صفحات من الكتاب الآخر ، فبقى خاطرى حواما على اسمه ، ولأسماء الكتب وعنوان الموضوع اغراء كان يتقنه فى أدبنا القـديم

ابو العلاء المعرى وابقنه فى الحديث الاستاذ العقاد والدكتور طه حسين ، ولما عرفت فحوى الكتاب ومدار فكرته وطريقته وجدت آندريه جيد الذى كان يقف وراء « والتر » متسترا قد حسر القناع عن وجهه وطرحه أرضا ليبدو ضاحيا بريئا من الزيف ، وهو لم يزيف أدبه وانما زيف اسمه مدة واستعار غيره وقد القى معاذيره ، فان صغار الأدباء والناشئين بالفن من الموهوبين يصطنعون أحيانا غير اسمائهم الحقيقية ريثما تمضى التجاريب والمرانة فى آثارهم وتحل فى نفوس القراء محلها من التقدير ، لكن آندريه جيد حين كبر واستولى على أمد الأدب وتبحبح فى القمة غدا مشعلا من مشاعل الفكر العالمى المعاصر فكان اذا أطلق حكما أدبيا أو رأيا نقديا صار ميسما دامغا .

على أن القارىء يحسب لأول وهلة أن كتاب جيد عن المزيفين للنقود هو للكشف عن تزييف « العملة » وكم كان مثل هذا الكتاب الشائق فى حقيقة اسمه وموضوعه جديرا بأن يكون قصة ارهابية من قصص التجسس والعراك ، يجد فيها القارىء كيف يزيف اللصوص والمزورون أوراق النقود وما يبدون من البراعة والشطارة فى أدوات الزيف ومساكب القوالب التى تصب فيها قطع النقود من مختلف المعادن ، لكنى لم أجد شيئا من ذلك عند الأديب النقاد الذى سبق أنداده الى القول الصراح فى مذكراته التى فضح فيها نفسه بما لم يجسر على اتهامه به أشد خصومه ومن تتبعوا كبواته ، وكان عليه فى كتابه « مزيفى النقود » أن يؤثر التصريح على التلميح كعادته فى نقده ، لكنه أشفق على المزيفين لكى لا يقدموا للمحاكمة .

ولم يكن هؤلاء لصوصا ارهابيين يعسون بالليل وانما كانوا يعبثون بالأدب ويحفرون تحت حيطانه ، وما كان الخطب فى تزييف الفلوس والدنانير بأهون منه فى تزييف الآثار الأدبية والفكرية ، فان هذه تستعصى على التتبع والمصادرة لأنها تختفى وراء الأقلام والأهواء وتتخذ من المداد صباغا للتمويه ومن الورق قناعا للغش والمغالطة .

وتاريخ التزييف الأدبى قديم فى حياة الشعوب ، لعب فى أسواقه الوراقون والمؤلفون معا ، فكأى من كتاب لم يخط صاحبه فيه سطرا أو بعض سطور وربما نسب الى أديب مغمور أو كاتب مشهور ثم وسم باسم من لم يصنعه وعاش فى سجل الأدب وتاريخه على أنه صادق أصيل ، وما كان فى حقيقته الا هجينا او دعيا تلاحقه الشبهات على ترادف العصور والأجيال .

وقد حدثنا الجاحظ أديب التهكم والحياة بأنه اضطر فى زهوة عمره وعصره الى أن يشتغل بتزييف الأدب فكان يقول : ربما الفت الكتاب ونسبته الى غيرى فتتلقفه الأيدى ويروج ، واذا نسبته الى نفسى خشيت الاعراض عنه والتجافى .

وغير الجاحظ كثير من الأدباء العرب والمؤلفين كتبوا لغيرهم مأجورين مضطرين ، ودس بعضهم بين الصفحات والسطور ما لم يقل ذووها لينالوا منهم ولو بعد حين ، ويشيعوا الريبة فى آثارهم ، ولقد عاشت حرفة التزييف حتى أدركت عصرنا وغدت سوق الأدب اشبه بسوق المصارف وزاحم الدخيل الأصيل ، فمن القواعد الاقتصادية ما قرر علماؤها بشأن الزيوت حتى قالوا ان العملة الزائفة تطرد من السوق العملة الصادقة ، فان الأولى تنتقل بخفة وخفاء من يد الى يد ، ومن جيب الى جيب ، اذ يطل عليها صاحبها بالقلق والفزع ، ويسعى بدهائه للتخلص منها حتى اذا صارت بيد غيره كان امرها معه كأمر السابق .

ولقد نزلت هذه المياسم سوق الأدب الحديث فى صحف ومؤلفات تزاحم بمناكبها العارية آثار الثقات من المفكرين والموهوبين ، وتضن عليها وعليهم برواج أدبهم وتضيق بنبوغهم فتسميه قديما جافا ، وتحسب أن الأدب تجارة هينة ووسيلة للكسب والشهرة ، فكان من هذه النقود الأدبية صنوفا ممسوخة واكداسا مزخرفة فى أشكال الشعر والقصة والمسرحية ، وصفقات مصرفية للكتب الجنسية باسم القصص الحديث .

على أن للسوق السوداء التى تعيش فى خباياها العملة الزائفة عيونا راصدة تلاحقها لتزيل عن الناس شبهتها ، أما فى الحياة الأدبية فان التزييف بمنجاة من الراصدين ، وقد يقيض للعابثين والمغالطين نقاد لا يتحرجون من التصريح والتشنيع على المتهمين والمهوشين فى أدب الشرق والغرب ، ففى المسامع والأذهان حكايات وصيحات لبعض النقاد الذين أمسكت اقلامهم بشبهات فى الأدب وزيوف ، وكان من اشهر هؤلاء الكاتب هنرى بيرود الذى تصدى للسياسى الأديب فوتيل ونقد كتبه الزائفة ، وقد

تفرغ الدكتور بيدال شيخ الأدباء المعــاصرين فى أسبانيا لتنقية التاريخ الأدبى المكتوب بشعر الملاحم منذ عصر المعتمد بن عباد ومنذ حياة السيد حتى يومه هذا .

ويعيش الفيلسوف والأديب الوجودى جان بول سارتر حياة صراف حاذق يعرف السليم من الزائف بمحصول الفكر والأدب ، وراح ألبيــير كامو من الوجود ناقما على العابثين بالقيم والحقيقة ، متمنيا أن تخلص الانسانية من التزييف .

ولم تكن ثورة أدبائنا الكبار على مزيفى الأدب فى الحركة الفكرية الحديثة بخافية على أدب اليــوم أو منقطعة الصلة بهمومه وقضاياه ، لقد اشتدوا بنقدهم العنيف على السطحية والتكلف والانحراف فى نتاج الكتاب والشعراء ، وطالمـا لاقوا الخطوب وعانوا المتاعب فى هذا السبيل ، وبخاصة حين وفدت المذاهب المتعددة وتنازعت الآراء حولها وسيطرت الأضغان ، حتى ترادفت الأيام واقتحمت الانتفاضة الثورية الراهنة مجال الفكر واللغة والأدب ، ففتحت البراعم المبكرة ، وعمقت التفــكير والشعور فى الموهوبين والمتمرسين بالفن والنقــد ، لكن تزييف الأدب بشتى أشكاله ووسائله بقى زاحفا متسـللا بقناعه الشمعى الملون ، واذ بالنقاد اليوم يزيدون على عدد الأدباء ، فكل مبتدىء فى الكتابة يبادر الى نقد الكتاب وآثارهم قبل أن يتعلم التعبير والأداء حتى بات النقد الأدبى فى محنته يعانى التخلف عن فنون القول والابداع .

أما النقاد الثقات الذين زهدوا الا لماما فيما كانوا بسبيله من تنقية الحياة الأدبية ، فانهم على قلتهم لا يزالون رصدا للحركات النقدية الجديدة ، وهم يرون العلم قد أغلق بابه دون الأدعياء والمزيفين ، فلم يستطع أحدهم أن يجتاز الوصيد ، اذ خلق العلم لنفسه هذا الرتاج المنيــع ، ولم يتناوله العبث والزيف الا فى قليل من غفلات أهله ومختبراته ، لكن الأدب منذ كان لم يعرف رتاجا ولا بابا مغلقـا أو ضيقا فى كل العصور والأمم ، وقد تأتى هذا من طبيعة حريته ورسالته ، حتى غر الباب المفتوح على مصراعيه كثيرا ممن تسللوا اليه بالتزييف ، ولم تكن المرأة الغاوية فى البريق بمعزل عن هذا الأمر ، فهى لا تجد غضاضة فى اللغط حولها اذا التمسته على هواها ومن غير نبعها .

من أجل هذا كان شأن الفئة القليلة من النقاد والرواد كشأن آندرية جيد فى كتابه «مزيفى النقود» يؤثرون فى زحمة الأقلام التلميح على التصريح بعد أن كانوا يشتدون على العبث والزيف بنقــد لاذع فضاح ، وهم أدرى بالأسباب التى أدت الى تخلف النقد الأدبى عن فنون التعبير والابداع فى محصولنا الحديث .

كذلك انساب خاطرى الى آندريه جيد فى كتابه عن التزييف والى الآثار الباقية والدوى الذى تركه رواد التطور والتجديد فى أدبنا المعاصر ممن كتبوا عن مزيفى الأدب والبحث بثورة الشباب ونبوغ المواهب حتى اذا اقتربوا من الكهولة وشهــدوا الزحام والركام أشفقوا على اللاهثين وراء الضباب والسراب .

وبعد فان الأديب والناقد يتجاوبان ويتكاملان اذا عرف كل منهما نفسه ورسالته ، وسعى بعمله الفنى والابداعى الى تحقيق معانى الحياة وتصوير الانسانية بشـوقها وطموحها الى قيم الخالـق والجمال .

والأديب الصادق أولى بنقد ذاته وطاقته فى تعبيره وآثاره وحمل تبعاته ، وما كانت الأحكام النقدية المتجردة الا لحفز الموهوب والمطبوع الى التتبـع والاتقان ، وتعميق الفكر والشعور بأطوار المجتمع والوجود .

حول قضية الشعر

الايقاع الشعرى

بقلم
أحمد لطفى و محمد البخارى

فى مقالنا هذا الذى نريد أن نقصره على مناقشة الايقاع الشعرى أو الأوزان ، نحس صعوبة الحديث عن عملية التشكيل الموسيقى فى القصيدة بمعزل عن عملية التشكيل التصويرى والدرامى فالترابط فى عملية الخلق الفنى يجعل من القصيدة نسيجا متداخل الخيوط والألوان ، مما يجعل عملية تشريح القصيدة شيئا بالغ التعقيد .

ومع هذا فنحن نحاول النفاذ ما امكن ، والتركيز على عملية التقسيم والتوزيع الموسيقى مع ايماننا بتداخل التوزيعين الموسيقى والدرامى معا .

* * *

ولنتساءل أولا عن الوزن الشعرى لنضع التخطيط الموسيقى الأولى للقصيدة ، ولنبدأ من حيث بدأ « الخليل بن أحمد » أول من سجل الأوزان العربية ، ووضع تقسيمات لها مستحدثا بذلك علما كاملا سماه « العروض » .

جمع الخليل كل ما استطاع جمعه من قصائد الشعر وأخذ يرددها محاولا التقاط وحدة موسيقية تتكرر فى الأبيات .

كانت طريقته تعتمد على الضغط على الحرف الساكن أو الممدود لأنه هو الذى يحدث الاحساس بالايقاع اذا تكرر وروده بعد مجموعة متماثلة من الحروف ، وهكذا اعتمد الخليل على دراسة الحروف المتحركة والساكنة المتتابعة فى البيت الشعرى .

أخذ الخليل يرسم البيت فى صورة خطوط ودوائر تحل محل الحروف المتحركة والساكنة فيستبدل بالحرف المتحرك مفتوحا أو مكسورا أو مضموما خطا قصيرا كهذا « ـ » ويستبدل بالحرف الساكن أو حرف المد أو نون التنوين أو امتداد الاشباع دائرة صغيرة كهذه « ه » .

وبهذه الطريقة يتحول النصف الأول من بيت :

ليت هندا أنجزتنا ما تعد
وشفت أنفسنا مما نجد

الى ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ـ ه /

وقد استطاع الخليل بنظره الثاقب ، وبعد دراسة رياضية للحركات والسكنات أن يكتشف امكان تقسيم هذا الشطر من البيت الى ثلاث وحدات موسيقية كل واحدة منها تتكون من سبعة حروف : متحرك فساكن فمتحركان فساكن فمتحرك فساكن .

ويجرى على النهج الموسيقى لهذا البيت آلاف القصائد .

ثم كرر الخليل نفس العملية فى كل القصائد التى بين يديه والتى تخالف هذا النهج ، وخرج بوجود خمسة عشر نهجا موسيقيا تنحصر فيهما كل قصائد شعر عصره والعصور السابقة عليه .

سمى الخليل هذه النهوج الموسيقية بالأوزان الشعرية ، وعين لكل منها اسما وسمى الوحدات الموسيقية التى يتكون منها البيت بالتفعيلات ، ونحت لكل تفعيلة لفظا ميتا يساويها فى عدد الحروف وفى تتابع الحروف المتحركة والساكنة .

فتشير فاعلاتن الى وحدة من سبعة حروف : الأول متحرك والثانى ساكن أو حرف مد والثالث والرابع متحركان والخامس ساكن أو حرف مد ، والسادس متحرك والسابع ساكن أو حرف مد .

حصرت التفعيلات فى ثمانية هى : فاعلاتن ، مستفعلن ، متفاعلن ، مفاعيلن مفاعلتن ، فعولن ، فاعلن ، مفعولات .

وقد يتكون البيت من تفعيلة واحدة تتكرر ست أو اربع أو ثمانى مرات :

فبحر الرمل يتكون من تكرار « فاعلاتن » ست مرات .

ويتكون الكامل من تكرار «متفاعلن» ست مرات .
ويتكون الرجز من تكرار « مستفعلن » ست مرات .

ويتكون الوافر من تكرار «مفاعلتن» ست مرات .
ويتكون الهزج من تكرار «مفاعيلن» أربع مرات .
ويتكون المتقارب من تكرار « فعولن » ثمانى مرات .

ويتكون المتدارك من تكرار « فاعلن » ثمانى مرات .

ولكن قد يتكون البيت من تفعيلتين مختلفتين . وحينئذ فاما أن تتجاوب هاتان التفعيلتان مثل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهو البحر الطويل .

ومستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهو البحر البسيط .

أو تتزاوجان بلا تجاوب مثل :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو البحر الخفيف الخ .

ولنأخذ الآن فى البحث عن الايقاع فى بعض أبحر الخليل ، ولنأخذ مثلا بحر الرجز « مستفعلن ، مستفعلن ، مستفعلن » ثم لنوقعه بالنقر بالأصابع أو لنرمز له بتمتمة أو دندنة موسيقية هكذا :

تم تم تتم (1) فهى تساوى مستفعلن

(تم = مس ، تم = تف ، تتم = علن)

ولنمض الآن فى الايقاع هكذا لمدة طويلة دون توقف .

(1) تم تاء مفتوحة وميم ساكنة ، تتم تاءان مفتوحتان وميم ساكنة .

تم تم تتم / تم تم تتم / تم تم تتم / تم تم تتم / تم تم تتم .

حقا لو أن أحدا بدأ التمتمة معى لاستطاع أن يحيلها فى سمعه الى الوزن العروضى « مستفعلن مستفعلن » .

ولكن لو أن انسانا ثانيا فاته سماع تم الأولى وأخذ يردد معى ابتداء من :

تم تتم تم / تم تتم تم / تم تتم تم فسوف يستحيل الايقاع فى سمعه الى فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وهو بحر **الرمل** .

ولو أن ثالثا فاتته تم تم معا وبدأ يردد معى منذ تتم تم تم / تتم تم تم / تتم تم تم / فلسوف يستحيل الايقاع فى سمعه الى مفاعيلن مفاعيلن وهو بحر الرجز .

وهكذا فرغم أن الثلاثة يستمعون الى تمتمة واحدة فان كل واحد سيشكل لها وحدة مختلفة .

ومع هذا فانا نكتشف أن هذه الأبحر الخليلية الثلاثة تجرى على ايقاع واحد وان تفعيلة الخليل ليست وحدة حقيقية لأنها يمكن أن تنشطر ويذهب جزء منها مع جزء مما قبلها فيكونان تفعيلة جديدة كل ذلك والتفعيلة قائمة فى مكانها وسط زميلاتها وفى قلب بيتهن الشعرى .

وها هو الشاعر خليل خورى يمدنا بمثل على أن البيت قد يتحول من وزن الى آخر باضافة حرفين فى بداية شطريه ، ذلك هو :

رضينا قسمة الجبار فينا
لنا علم وللجهال مال

فهو بيت من بحر الوافر الذى يوزن عروضيا : مفاعلتن مفاعلتن فعولن ، وبهذه الاضافة فى بداية شطريه .

قد رضينا قسمة الجبار فينا
فلنا علم وللجهال مال

انقلب الى وزن جديد هو بحر الرمل الذى يوزن ب فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولو انا تذكرنا ان الخليل يبيح تحويل تفعيلة الوافر « مفاعلتن » الى تفعيلة الهزج « مفاعيلن » وذلك بتسكين لام مفاعلتن ، كما أن تفعيلة الكامل « متفاعلن » يمكن تسكين التاء فيها فتصبح « مستفعلن » وهى تفعيلة الرجز ، رأينا أن تتابع تفعيلة واحدة هى « مستفعلن » تم تم تتم عشرات المرات يمكن أن يجعلنا أمام ايقاع تجرى فيه خمسة أبحر خليلية هى الكامل والرجز والوافر والهزج والرمل ـ لا يميز هذا عن هذا الا أن نختار نقطة للبداية مختلفة عن النقطة الاخرى . ان بدأنا ب « مستفعلن » أو « تفعلن مس » أو « علن مستف » وهما يساويان « فاعلاتن » و«مفاعيلن».

ولم يكن عروض الخليل فى البداية الا تسجيلا استقصائيا للأوزان الايقاعية التى كان العرب ينظمون عليها شعرهم والغريب أنه بعد وضعه أصبحت له قوة القانون ، وأصبح له مع الزمن من الأنصار من يقفون فى وجه أى خروج عليه .

وهكذا تحول عروض الخليل من دراسة تعين على تفهم أسس الايقاع الشعرى العربى وتبصر الشعراء الذين تنقصهم الخبرة بمواطن الضعف والقوة الى قيود تعوق حركة الانطلاق الايقاعى واستقرت فى الأذهان اطوال خاصة للابيات لا يمكن الخروج عليها ويجب أن تحشر فيها حشرا انفعالاتنا النفسية بعد أن تمنح الانفعالات هذه نفس الاطوال الايقاعية المتماثلة .

وأصبح على من يريد أن ينظم الشعر أن يردد احد الأوزان المذكورة هكذا « فلاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلات » . مثلا.

فاذا انتظمت انفاسه على هذا النحو أخذ يستبدل بالتفعيلات كلمات تتتابع حروفها المتحركة والساكنة على النحو الذى تتتابع فيه التفعيلة مرددا مثلا :

لا تدعنى فاعلاتن فى عذابى فاعلاتن ...

ولنا العذر اذاخيل الينا ان الشاعر كان يجمع فى احدى القصاصات الفاظا عديدة بل كل ما يمكن أن يجمعه من الكلمات التى تنتهى بحرف واحد مثل (الحسام والركام والغمام والسهام والهيام الخ) ليستعين بها على عمل القافية الموحدةللقصيدة كلها .

يضاف الى ذلك استحضار قوالب معينة خالدة ما يزال يكررها حتى اليوم ناظمو الشعر العمودى مستبدلين بالألفاظ القديمة الفاظا أخرى جديدة مثل «مهما يكن ... كذا ... يحدث كذا» ، «من يفعل كذا يصب بكذا » ، « ما أفعل هذا فى هذا » الخ .. هذه القوالب التى يمتلىء بها الشعر العمودى .

وكان من أثر التزام العروض الخليلى ومقاييسه أن قيدت انطلاقة الايقاع وحرية اطالة الجملة الموسيقية حسب طولها النفسى .

وذلك أنه جعل الركيزة الأساسية فى الشعر هى النظم الايقاعى حتى أصبح تعريف الشعر السائد هو الكلام الموزون المقفى . وبهذا تحول الشعر الى ترديد ايقاعى باهت فاقد للعنصر الرئيسى الحقيقى فى الشعر وهو موسيقاه الداخلية النابعة من عمق الاحساس وتعانقه مع الفكر ، وتألق الصورة ولوعة الدراما . وقد قال الفرنسيون ان الشاعر الحقيقى هو الذى يكتب نثرا .

ثم كانت الطفرة الكبرى التى حققها الشعر المعاصر هو انه حطم الاطار الايقاعى القديم وهدم الأسس التى قامت عليها أوزان الخليل مستحدثا قواعد أخرى أعمق من استبدال وحدة البيت بوحدة التفعيلة كما يقولون بل بتفتيتهما معا كما سنرى .

***

بدأ الشعر الحديث بالتمرد على البيت التقليدى الذى كان يقوم على ست تفعيلات واستباح لنفسه أن يقيم بيتا من تفعيلتين وآخر من ثلاث أو خمس لا يستجيب الشاعر فى ذلك الا لتموجات انفعالته الداخلية .

ولو أنا نظرنا الى القصيدة القديمة لوجدناها حزمة موسيقية أجزاؤها متساوية هى الأبيات .

أما القصيدة الجديدة فهى لحن موسيقى سيال متموج مقسم الى جمل موسيقية مختلفة الطول أقرب ما تكون الى الجمل التى تتكون منها الحركة داخل السيمفونية .

هكذا اختلفت الجملة الموسيقية فى الشعر الحديث عنها فى الشعر العمودى :

الجملة الموسيقية القديمة محددة الطول بعدد معين من التفعيلات المحصورة فى البيت الذى يتكرر دون أن يختلف فى الطول .

والجملة الموسيقية الجديدة تطول وتقصر حسب الدفقة الانفعالية التى تضم فكرة متكاملة غير

خاضعة لطول ايقاعى معين سابق على وجودها ؛ وهكذا فقد تختلف فى طولها عن الجملة الموسيقية التى تليها أو التى تسبقها .

من هنا يتحتم علينا اذا قلنا ان وحدات القصيدة العمودية هى الأبيات أن نقول ان وحدات القصيدة الحديثة هى الجمل الشعرية التى قد تطول عن السطر الواحد .

والبيت فى القصيدة العمودية مستقل استقلالا كاملا .

والجملة الشعرية الحديثة جزء موسيقى من نهج هارمونى متصل ، فهى تبزغ من خلال الجملة الموسيقية التى تسبقها ، وتلقى ظلالها على تلك التى تليها ، تتداخل كلها فى بناء عضوى تلعب كل جملة فيه دورا دراميا حددته لها انفعالة الشاعر .

ثم نأتى الى عملية التوزيع داخل الجملة الشعرية نفسها ، فنجد أن البيت العمودى مقسم الى شطرين متساويين ، أما الجملة الموسيقية فى القصيدة الجديدة فموزعة توزيعا انفعاليا جماليا فى أسطر متعددة مختلفة الطول متنوعة الرنين ، قد تصغر جزئياتها حتى تصبح لفظا أصغر فى تكوينه من التفعيلة القديمة ، وتختلف شحنته من الهمس الى الصرخة .

ولنلاحظ فى هذين المثلين التوزيع الذى فرضته على الشاعرين تموجات انفعالتهما فهذا فاروق شوشة يهمس :

عندما يصبح كل النور أن توقد شمعة .
فى ليالينا الطويلة .
عندها .
يصبح الهمس بطولة .

ولننصت الى لوعة احمد عبد المعطى حجازى :

يا أصدقاء
لشد ما أخشى نهاية الطريق
وشد ما أخشى تحية المساء
« الى اللقاء »
اليمة « الى اللقاء » و « أصبحوا بخير »
وكل الفاظ الوداع مرة
والموت مر .
وكل شىء يسرق الانسان من انسان .

***

ثم ننتقل الى الخطوة الثانية التى خطاها الشعر بعد أن فتت الاطار البيتى الخليلى وحوله الى أسطر مختلفة الطول . الخطوة التى مست تفعيلة الخليل نفسها .

وهنا نجد أن هناك حقيقة أصبحت تفرض نفسها على من يدرسون موسيقى الشعر . هى أن الشعر الحديث قد فتت تفعيلات الخليل ، مما يتحتم معه أن نلغى الاصطلاح الشائع القائل بأن الشعراء استبدلوا بوحدة البيت وحدة التفعيلة ، فالذى حل محل الوحدة القديمة التى هى «البيت» هو الجملة الموسيقية الجديدة الموزعة على أسطر كما قلنا .

أما التفعيلة وهى الوحدة الموسيقية المتكررة فى البيت وبالتالى فى القصيدة كلها فلا تمثل الا جملة ايقاعية حلت محلها وحدة موسيقية أصغر منها .

وهذا ما يحسن أن نوضحه فى شىء من التفصيل :

تتابع الحروف المتحركة والساكنة فى الكلام العربى على النحو الآتى :

أولا : حرف متحرك يعقبه حرف ساكن أو حرف مد مثل من أو ما .

ثانيا : حرفان متحركان يعقبهما ساكن أو حرف مد مثل كمن أو كما .

ثالثا : ثلاثة حروف متحركة يتلوها ساكن أو حرف مد مثل وكمن أو وكما .

ولنهمل تتابع أربعة حروف متحركة لفقدانها قوة الايقاع .

وقيمة السكون أو حرف المد انه يحدث ارتكازا من شأنه لو تكرر اثر عدد متماثل من الحروف المتحركة قبله أن يحدث ايقاعا موسيقيا . وعلى هذا النحو يمكن أن تتكرر فى الكلام العربى ثلاث وحدات يحدث تكرارها ثلاثة انواع من الايقاع المتماثل :

الايقاع الأول : تكرار وحدة تتكون من حرف متحرك يتلوه ساكن متمتم به موسيقيا هكذا : تم تم تم تم تم (لا تهبط أدنى الجسر) .

الايقاع الثانى : تكرار وحدة تتكون من حرفين متحركين يتلوهما ساكن نتمتم به موسيقيا هكذا : تتم تتم تتم . (غرامى القديم مات)

الايقاع الثالث : تكرار وحدة تتكون من ثلاثة حروف متحركة يعقبها ساكن نتمتم بها هكذا : تتتم تتتم تتتم (يتحسس وجه حبيبته) .

كما انه يمكن تكوين ايقاعات أخرى بالتزاوج بين وحدتين من هذه الوحدات الثلاثة .

ونحن نقترح أن نسمى هذه الوحدات بالوحدات الايقاعية ، حتى نستطيع أن نقول ان هناك ثلاث

وحدات ايقاعية بسيطة هى : « تم » و « تتم » و « تتتم » .

ولو تتبعنا الشعر الحديث لوجدنا ان هناك قصائد لا حصر لها تتبع الايقاع الاول ولكنها تزاوج فيه بين الوحدتين الاولى « تم » والثالثة « تتتم » ومع ذلك نحس انسياب الايقاع رقيقا مما يجعلنا نعتبرهما وحدتى ايقاع واحد .

وحقا ان هناك وزنا مستحدثا اسمه الخبب ، متفرعا عن البحر المتدارك الذى اضافه الاخفش ويوقع الخبب هكذا .

فعلن فعلن فعلن فعلن (تتتم تتتم تتتم تتتم) .

بل ان من المستباح ان تسكن العين فتصبح « فعلن » ولكن يجب سواء سكنت العين أو تحركت ان تسكن النون وهى الحرف الرابع فى التفعيلة بمعنى أنه اذا جاءت « تم » واحدة فلا يقبل أن تتبعها « تتتم » بل و « تم » ثانية والا ، وهكذا فيجب أن يكون مقابل كل « تتتم » واحدة وحدتان من « تم » .

غير ان الشعر الحديث لم يلتزم هذا الترتيب لانه يعد وحدة الايقاع هى « تم » وليست تتتم الا تضعيفا للوحدة « تم » لا ان الوحدة هى «تتتم» ويستباح تحويلها الى « تم تم » .

ولنأخذ احد المثلين اللذين ذكرتهما نازك الملائكة وهو من شعر حسن فتح الباب :

فى المشرب لاقيت رفاقى الليلة
كانت اعينهم تشدو بالحب
نجواهم من ذوب القلب
كانوا من عشاق الانسان

وقد عدت نازك ذلك من امثلة الاخطاء العروضية التى تكثر فى بحر الخبب فلو وزن البيت الأول .

فى المشرب لاقيت رفاقى الليلة

وزن هكذا : فعلن فعلن فعلن (... ... بتحريك النون) .

والخطأ هنا هو تحريك آخر التفعيلة الثالثة الذى كان يجب اسكانه .

غير أن الملاحظ أن الموسيقى لم تتأثر بهذا الخطأ العروضى بل ان احدا لا يكتشفه عند السماع الا اذا اخذ يعد وراء الشاعر التفاعيل ويتفحصها كما لو كان يتسلم منه « عهدة » يجب أن تكون سليمة خالية من العيوب .

فسر الاستاذ الحسانى عبد الله هذا الخطأ واستساغته موسيقيا بادعاء ظهور تفعيلة جديدة تتسكع داخل بحر الخبب على هواها ، وهى مفتعلن وهو ادعاء يقطر رقة لكنه لا يزيد الأمر الا تعقيدا . حتى لو اننا طبقناه على بيت شوقى الذى ذكره ليؤيد به ادعاءه .

جار ويرى ليس بجار
لأناة منه ووقار

فقلنا حسب تقسيمه هو :

جار فعلن ويرى فعلن ليس بجا مفتعلن .

لبقيت عندنا راء مكسورة وحيدة بلا تفعيلة تحتضنها .

والذى نراه هو ان الشعر الحديث قد الغى التفعيلة هنا ووضع مكانها وحدة ايقاعية جديدة أصغر من التفعيلة وان الشاعر كتب قصيدته متأثرا بايقاع ثنائى هو « تم » ، ولما كانت « تتتم » تعادل موسيقيا اثنتين من « تم » رأينا سر تقبل المزاوجة بين « تم » و «تتتم» مع الاحتفاظ بنفس القيمة الايقاعية دائما سواء حدث ترتيب معين فى المزاوجة أو مضت بلا ترتيب ، ولذا فقد مضى الشاعر منطلقا خلف حسه الموسيقى يزاوج بين الوحدتين فى حرية كاملة دون عد وحساب لتستكمل التفعيلة مقاطعها .

اما القول بأن « تتتم » تساوى اثنتين من تم فهو تطبيق لنظام المقاطع اللفظية وقيمها الموسيقية كما وضعه الاستاذ محمد محمد حبيب (١) عام ١٩٣٦ :

ومقاطع الكلمات العربية ثلاثة :

مقطع قصير : وهو الحرف المتحرك الذى لا يليه ساكن ولا حرف مد ولا يوقف عليه مشبعا (ت) (تاء مفتوحة) .

مقطع طويل : وهو الحرف المتحرك الذى يليه ساكن « تم » أو حرف مد « تا » أو يشبع مثل « له » (مع مد هائها) .

مقطع مطول : وهو الحرف المتحرك الذى يليه حرف مد ثم حرف ساكن ايضا « تام » (بسكون الميم) وهو مقطع نادر الورود لأنه لا يأتى الا فى آخر الأبيات .

واذا نظرنا الى هذه المقاطع موسيقيا وجدنا أن الزمن الذى يستغرقه نطق المقطع القصير نصف زمن المقطع الطويل والزمن الذى يستغرقه نطق المقطع الطويل يعادل ثلثى زمن المقطع المطول .

---

(١) مدرس الموسيقى والعروض الشعرى بمعهد التربية الموسيقية العالى للبنات سابقا .

ولهذا يقال ان المقطع الطويل يســـاوى مقطعين قصيرين ، كما يقال ان المقطع المطول يساوى مقطعا طويلا ونصفا او ثلاثة مقاطع قصيرة .

وبالتالى فان « تتتم » تساوى اثنتين من « تم » لان « تت » (تاءان مفتوحتان) مقطعان قصيران فى طول « تم » المقطع الطويل ، فنحن حين نقول « تم تتتم » نكون قد كررنا وحدة « تم » ثلاث مرات بلا خروج على الايقاع .

وقد ذكر الدكتـــور ابراهيم أنيس أن وزن الخبب المساوى لهذا الايقاع (مع اضافة قيـــد هو وجوب تكراره وحدتين وحدتين) لم يعـــرفه الخليل وذكره الاخفش دون ذكر شواهد مقنعـــة بأنه كان وزنا معروفا .

ونلاحظ نحن تدفق سيل من الشعر الحديث على هذا الايقاع الذى لم يكن مطروقا عند الشعراء الأقدمين .

فلا نملك أمام هذه الظاهرة الا التسليـــم بأن هذا الايقاع هو أول نتاج للشعر الحديث .

ثم ان هذا الايقاع يعادل الميزان الموسيقى $\frac{1}{2}$

***

اما الايقاع الثانى وهو تكرار وحدة « تتم » فليس فى حاجة الى نقاش بأنه لم يكن معروفا بالمرة فى الشعر العمودى فهو لم يذكر فى بحور الخليل ولا نجد قصائد كاملة له الا فى الشعر الحديث .

ويعادل هذا الايقاع الميزان الموسيقى $\frac{6}{8}$

حقاالقداباح الخليليون تحول وحدة الرجز « مستفعلن » أى « تم تم تتم » الى « متفعلن » أى « تتم تتم » وهى بهذا تكرار زوجى للوحدة الايقاعية الجديدة التى نتحدث عنها « تتم » غير أن الخليل عد ظهور التفعيلة على هذا النحو زحافا قد يعرض لاحدى التفعيلات أو يتكرر بنسبة ضئيلة تكرر الشذوذ بالنسبة للقاعدة . مع بقاء التفعيلة الأصـــلية مسيطرة على النحو الذى نجده فعلا فى الشـــعر العمودى .

وها نحن نرى الشعراء الجـــدد يستعملون « متفعلن » هذه استعمال القاعدة لا الشذوذ بل انهم كثيرا ما يكتفون بنصف التفعيلة فى نهاية السطر كما يضعون أحيانا نصف تفعيلة فى سطر قائم بذاته، مما يؤكد أن النصف وحده « متف » قد أصبح اليوم الوحدة الايقاعية بدلا من التفعيلة المزاحفة.

وقد التفت الاستاذ الحسانى عبدالله لوجـود هذا النصف وكأنه وحدة فى بعض الفقرات ، غير أنه بقى متأثرا بالتفعيلة كوحدة أصلية بتمامها ، بل لقد طالب فى النهاية بالعودة الى الشكل الأصلى لتفعيلة الرجز مشفقا على الشعراء الجـــدد من التفاهة والسطحية بعجز التفعيلة المزاحفـــــة « متفعلن » عن استيعاب الكثير من كلمات اللغـة (كما يدعى) .

ثم نجد انفسنا امام قصيدة طويلة للشـــاعر احمد لطفى كتبت كلها على هذا الايقـــاع الثانى « تتم » دون أن تشذ مرة واحدة وهو شيء لا مثيل له فى الشعر العربى العمودى كله ، ومطلع هـــذه القصيدة :

حبيبتى
تشعب الطريق غاب فى الظلام وانمحى
بصيرتى تذوب فى الغمام لم أعد أسير رغم نقلة القدم
وصوتك الحبيب بالغناء أطلقيه كى أرى حواشى النغم
تضىء أستعيد خطوتى أرى مشارف الألم
...   ...

ان عملا كاملا كهذا ليدفعنا الى التسليم بأن هنا وحدة ايقاع جديدة قد واكبت توتر الشـــاعر النفسى وانها غير التفعيلة المزاحفة « متفعلن » ، فالشاعر يقف حيث أراد لا يهتم بالتفعيلة انتصفت أم اكتملت مما يؤكد أن الايقاع ليس قائما عليها بالمرة، بل على هذه الوحدة الجديدة « تتم » .

لنعرج الآن على الايقـــاع القديم فى الرجز « مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن » فى رأينا أن هذا الايقاع يجرى خلال وحدتين متقـــاربتين فى الزمن الموسيقى ، وأن لم تكونا متساويتين ، فكل منهما ذات مقطعين غير أن احداهما « تم تم » وهى ما تعادل « مس تف » مكونة من مقطعين طويلين ، فى حين ان الثانية « تتم » وهى ما تعادل « علن » مكونة من مقطع قصير وآخر طويل ، فهـــاتان الوحدتان « تتم » و « تم تم » تتقاربان فى الزمن الموسيقى بنسبة ٣ الى ٤ .

على ان التزاوج بين هاتين الوحدتين يدخـل شيئا من التغيير الهارمونى الذى يدفع ملل الرتابة التى تحدث لو تكررت الوحدة الثانيـــة فقط ، وذلك ما يجعل لها مذاقا موسيقيا مستساغـــا ، وهو ما يفسر هارمونية الايقاع فى بحرى الرجـز والهزج فهما يحويان هاتين الوحـــدتين اللتين تتتابعان تتابعا طرديا فى بحر الرجز « تم تم ــ تتم » (مستفعلن) وتتابعا عكسيا فى بحر الهزج « تتم ــ تم تم » (علن مستف أى مفاعيلن) بحيث لو تتابعا

طويلا لحسب سامع انه بحر الهزج وحسب الآخر انه بحر الرجز تبعا لوقفاته .

وجاء دور الشعر الحديث فى الاستفادة من هذا الايقاع القائم على وحدتين متقاربتين فزاوج بينهما فى حرية واسعة دون المحافظة على هذا الترتيب الطردى أو العكسى فهو يقول « مستف ـ مستف ـ علن ـ علن » أو « مستف ـ علن علن ـ مستف »

وها هى الشاعرة ملك عبد العزيز تجرفها مأساة الشهيد جواد حسنى فاذا بحسها الموسيقى يفرغ شحناته بغير مراعاة النظام العروضى القديم الذى يفرض فى بحر الرجز تتابع « علن » فى أثر « مستف » هكذا « تم تم ـ تتم ـ تم تم ـ تتم »

وقد فعلت الشاعرة ذلك دون أن تنتبه الى أنها أحدثت تغيرا فى النهج الموسيقى . بل أنها لم تلتفت الى التغير العروضى الا بعد أن انتهت من نظم قصيدتها وتجمعت حولها أرواح شياطين الخليل تهمس لها أن تراقب ما فعلت ، وحينئذ بدات الشاعرة تشد كلمات شعرها على هذا المقياس العروضى ، كما يفعل التاجر بثوب من القماش يقيسه على متر خشبى ، واخذت تمزق شعرها هكذا :

(والبحـر مك : مستفعلن ، ـفهر الوجـ : مفاعيلن ، ـه قائم النـ : متفعلن ، نواح : متاف)

وهنا أخذتها الدهشة لتسلل هذه التفعيلة الغريبة « مفاعيلن » وسط تفعيلات الرجز «مستفعلن» و «متفعلن» دونأن تستشعر معخبرتها الشعرية الطويلة اى اختلال فى الايقاع الموسيقى ، وكانت روعة ملك فى انها لم تغير الفاظها ابقاء على التفعيلة الاصلية ، ذلك انها كانت تحس قدرة اختيارها الأول على التعبير الصادق عن جو المأساة المقبلة .

وقد كان أقرب الى الشاعرة بدلا من ان تظن انها قلبت التفعيلة « مستفعلن » الى « مفاعيلن » وتلتمس لذلك المعاذير أن ترى أن كل ما حدث أنها اتخذت من كل نصف فى التفعيلة وحدة قائمة بذاتها فأخذت تكتفى بالنصف الأول تارة وبالنصف الثانىأحيانا تكرره هكذا «مستف علن علن مستف» بدلا من أن تقول « مستفعلن مفاعيلن » .

وقد أحدثت الشاعرة هذا التغيير عشرين مرة فى قصيدتها الرقيقة « ذكرى جواد » ولست أعتقد أنها أحصت عددها .

وها هى فى بيتين متتاليين تحدث ذلك التغير أربع مرات فتقول :

ياكم ترى يكون **ذلك الجيش الذى قد أوهن العصب**

لا ريب **أنه جيش عتى** كاسر لجب

ولنزنهما التقريب **هكذا :**

مستف ـ علن ـ / علن ـ علن ـ / علن ـ مستف / ـ علـن ـ مستف / علـن ـ علن / مستف ـ علن / **علن ـ مستف / علن ـ مستف /** علن ـ علن

فى رأينا ان الشاعرة قد تخلصت من سيطرة التفعيلة القديمة وانها زاوجت بين الوحدتين المتقاربتين موسيقيا والراعشتين فى أعماقها فموجت بهما لحنها الحزين وبعدت به عن الرتابة التى كان يمكن أن تحدث لو تكررت وحدة واحدة فقط أو لو تكررت الوحدتان فى نظام متجاوب دقيق يحيلهما الى وحدة رتيبة التكرار .

هكذا نجح الشعر الحديث فى تلوين ايقاع قائم على وحدتين اخداهما بسيطة هى « تتم » والأخرى مركبة هى « تم تم » وزاوج بينهما فى حرية فابتكر بذلك ثلاثة ايقاعات يمكن القول بأنها جديدة لأنه وحده الذى استعملها بشكلها الجديد.

وما يزال الأفق أمامه رحبا ليهزنا بايقاعات أخرى .

ان قراءة الشعر الحقيقية ليست تمزيق الكلمات لتشديد الارتكاز على نهايات التفعيلات ، بل هى الاستجابة النفسية للانفعالة التى تفرض وحدها التموجات النفسية طالما أن الشعر ينساب على وحدات ايقاعية متساوية أو متقاربة .

ولنحاول قراءة بيت صلاح عبد الصبور .

وحين يقبل المساء ..

يقفر الطريق ..

والظلام محنة الغريب ..

فلو اننا قرأناه قراءة شعرية انفعالية تتصور المأساة وتعايشها لانسكب اللحن فى نفوسنا بنفس قوته ، سواء قرأناه متصلا كما لو كان بيتا فى سطر واحد ، أم اننا وقفنا خلاله وقفات نفسية وجعلنا منه ثلاثة أسطر .

واما لو قرأناه قراءة عروضية نمزق فيها الكلمات الى تفعيلات :

(وحين يق .. بل المسا .. ء يقفر الط .. طريق والظ .. ظلام محـ .. نة الغريب) .

فرغم أن هذا التمزيق سيبعدنا عن جو الانفعالة ليشدنا الى الترديد الايقاعى فسنقبله لو كان بيتا فى سطر واحد لاستقامة وزنه حينئذ ، وسنرفض

جزءيه الثانى والثالث لو قرأناه مقسما على سطور ثلاثة بدعوى خروجهما على وزن الجزء الأول .

وأمام هذه الصورة الرائعة التى رسمهـا أمل دنقل :

وتناقلوا النبأ الأليم ..
.. على بريد الشمس ..
.. فى كل المدينـه :
« قتل القمر
شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر
نهب الجناة جواهر الماس الثمينه
من صدره
تركوه فى الأعواد .. كالأسطورة السـوداء
.. فى عينى ضرير »

تجرفنا ايقاعات انفاس الشاعر فنقف معه حيث يريد ثم نستأنف فلا تحس نفوسنا اى قلق ، بل اننا لا نكاد نحس انه أضاف مقطعا طويلا على وحدات الايقاع المتجاوبة فى آخر سطرين متمثلا فى « نه » فى كلمتى « المدينه » و « الثمينه » واكثر من هـذا فاننا نستشعر معهما شيئا من الراحة بعد اللوعة التى أحدثها البيتان .

***

ولو تخلص الشـعراء من ترديد الايقاعات الخليلية القديمة ساعة نظمهم الشعر ، ولو تركوا انفسهم تفيض باهتزازاتها الموسيقية على سجيتها لانطلقت فى ايقاع حلو رتيب ولانفسحت أمامهم امكانيات خلق ايقاعات جديدة .

ونحن نرد ظهور الايقاع الأول الذى تتزاوج فيه الوحدتان « تم » و « تتم » والثانى الذى تتكرر فيه الوحدات « تتم » الى شدة الاحساس الموسيقى فى عصرنا ، ولميل موسيقانا الى البساطة ، فالايقـاع الأول ينطبق كما قلنا مع الميزان الموسيقى $\frac{1}{2}$ كما ينطبق الايقاع الثانى مع الميـزان الموسيقى $\frac{6}{8}$ وهما ايقاعان قريبان الى النفس رغم بسـاطة تكوينهما .

واذا كانت طبيعة البساطة فى موسيقانا الحديثة قد أملت علينا هذه الايقاعات فلا شك فى أنه كانت فى جزيرة العرب فى الماضى موسيقى أكثر تعقيـدا تؤديها آلات لا نعرف عنها الكثير ، وبأنغام لم يكن من السهل تسجيلها فى الكتب حتى نستطيـع استرجاعها كما كانوا بها ينشدون الا ان موسيقاهم هذه ، هى التى ولدت أوزان شعرهم المعقدة .

ثم ان البيت الطويل المتساوى مع غيره فى عدد مقاطعه يعطى امكانية خلق أوزان عديدة فكلمـا كبرت الوحدة الايقاعية اصبح طول البيت شرطا لامكان تكرارها ذلك التكرار الذى يظهر الايقاع .

فلو أنا أخذنا وحدة صغيرة مثل « تتم » أمكن عمل أبيات مختلفة الطول مع الاحتفاظ بالايقاع .

أما لو أخذنا وحدة طويلة مثل «تم تم تتم تم تتم» وهى ما تساوى « مستفعلن فاعلن » فلا يمكـن الاحساس بموسيقى الا اذا تكررت بتمامهـا وهو ما يحتم وجود البيت الطويل وتكراره بأطـوال متساوية حتى لا يفسد الايقاع بانهيار جـزء من الوحدة .

ومن هذا نخرج بأن التجديد فى الأوزان وتنويعها أسهل فى الأبيات الطويلة المتساوية الطول عنهـا فى الأبيات القصيرة والمختلفة الطول .

وأن وحدات الايقاع القصيرة تحدث احساسـا سريعا بالموسيقى بعكس الوحدات الطـويلة التى تضعنا تحت رحمة تكرار بيت طويل يصبح هـو نفسه مصدر الاحساس بالموسيقى ، حتى أمكن ادخال بعض التعديلات على التفعيلات بحذف احد مقاطعها أو تسكين شىء من حروفها المتحركة .

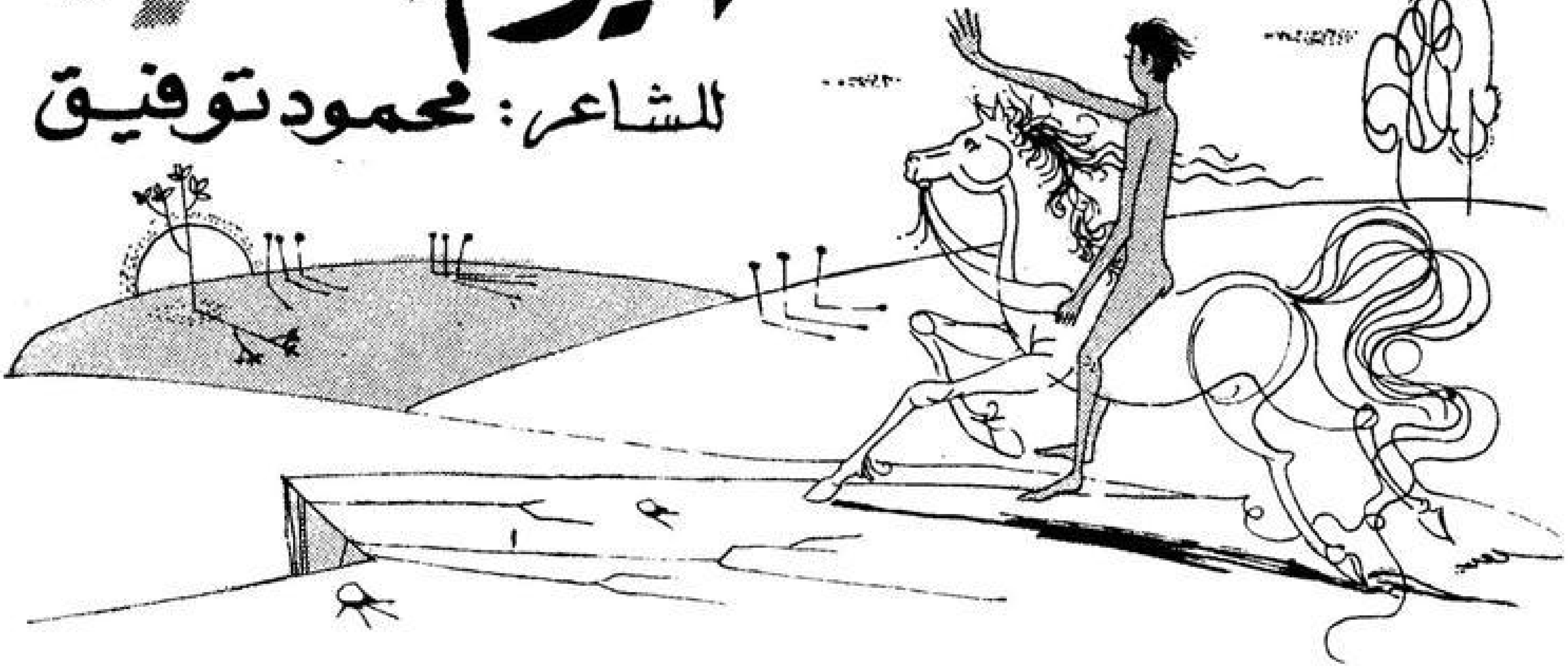
ان الشعر من حيث هو فن ايقاعى يرتبط أعمق ارتباط بفن الموسيقى ، وهكذا كلما زادت حساسية الشاعر للموسيقى تألق الايقاع فى شعره وعلـى أيدى هؤلاء الشعراء المتجاوبين مع موسيقى عصرهم سينطلق الشعر من قيود الأوزان الخليلية ليكتمل له جانباه الحسى والموسيقى .

ان الاهتمام بالوقفات الشعرية المتموجة فى أعماق الشعور وتوزيعها توزيعا يعادل التموجات النفسية، هو الذى جعل الشعراء الجدد يكثرون من النظـم على الوحدات الايقاعية الصغيرة « تم » و « تتم » و « تتتم » ثم ان قدرتهم الشاعرية علـى استغلال امكانيات التزاوج أو التجاوب الطردى أو العكسى بينهما هى التى جعلتهم يتصرفون فى بحر الخبب تصرفا خلق منه ايقاعا متحررا ومكنتهم من تطوير بحر الرجز تطورا أكبر من أن يقال انه قلب ساذج للتفعيلة بل تحويله الى ايقاعين جديدين .

ان انغماس الشعر الجديد فى أعماق الحس هو الذى حرره من الرتابة الايقاعية فى أوزان الخليـل واكسبه هذا التموج النفسى على هيئة ايقـاع موسيقى بسيط يحتفر مجرى فى نفس المنصت اليه ينساب منه هادئا أو متوقفا على النحو الذى غادر به أعماق الشاعر .

اليوم السعيد

للشاعر: محمود توفيق



حدثتنا عنه فى المهد أغانى الأمهات
وشفاه رجعت خفق القلوب الحانيات
تزرع الأشواق والأحلام فى دنيا الطفوله
جنة وارفة بالأمن والخفض ٠٠ ظليله
شمسها تختال فى كل صباح من جديد
فوق أرض حرة تنعم باليوم السعيد ٠٠

***

غير أن المهد قد ولت أغانيه العذاب
وتلاشى الحلم ٠٠ وانجاب عن التيه السراب
وسرينا فى الدجى نحمل ارهاق الدهور
فى طريق يترامى ٠٠ بين شوك وصخور

***

أقـريب ٠٠٠ أم بعيـد
ذلك اليـوم السـعيد ؟

***

حدثونا عنه أيام الصبا والأمنيات
حيث كنا ٠٠ يوم كنا نلتقى فى الأمسيات
نرصد الآمال والأحلام فى ليل الهموم
تحت دفء النار فى الموقد ٠٠ أو ضوء النجوم
وننادى كل نجم يتراءى من بعيد
عل فى مطلعه اشراقة اليوم السعيد
غير أن النجم قد راح كليل العين حائر
لحظه المنهوك لم ينظر .. ولم يحفل بناظر
٠٠ وافترقنا ٠٠ ومضى السمار فى صمت عميق
واستحالوا وقع أقدام على صخر الطريق

***

أقـريب ٠٠٠ أم بعيـد
ذلك اليـوم السـعيد ؟

***

حدثتنا عنه أطياف حكايات حزينه
كان ياما كان ٠٠ فى الوادى ـ وفى تلك المدينه
فارس يختال كالفرحة ـ فى زهو الشباب
بجواد أشقر يخطف أذيال السحاب
قد دعاه ذات ليل فى الدجى صوت جسور
قال : « دع عنك الكرى واركب ٠٠ وعجل بالمسير »!
فمضى ٠٠ يستبق الفجر الى الأفق البعيد ٠٠
حيث يلقى ـ فوقه ـ اشراقة اليوم السعيد !

***

غير أن الفارس السباق أضناه الكلال
بينما الأفق ـ على القرب ـ بعيد ٠٠ لا ينال
واذا الفارس ما زال الى اليوم يسير
فى اسار الأمل الموعود ٠٠ والحلم الكبير

***

أقـريب ٠٠٠ أم بعيـد
ذلك اليـوم السـعيد ؟

***

حدثتنا عنه أصداء الأغانى فى الحقول
ومواويل عذاب ٠٠ قد رواها ألف جيل

لحنها ينساب كالجدول من قلب السنين
مفعما بالشوق .. واللهفة .. والحزن الدفين
وسؤال حائر ينساب فى كل نشيد :
أقريب ٠٠ أم بعيد ٠٠ ذلك اليوم السعيد ؟
غير أن اللحن ما زال على كل لسان
والسؤال الحائر الموروث فى كل مكان
والمواويل تهيج الدمع فى كل العيون
وتثير الشوق ٠٠ والأشجان فى القلب الحزين

***

أقـــريب ٠٠٠ أم بعيـــد
ذلك اليـــوم الســـعيد ؟

***

حدثتنا عنه فى الشعر الخيالات الجريئه
والأحاسيس التى جاشت بأحلام وضيئه ٠٠
كفراش راقص فى النور ٠٠ مبهور الجناح ٠٠
أو كأسراب عصافير تغنى للصباح
وطموح شاعرى ٠٠ لا يبالى بالقيود
لانبلاج الظلمة الكبرى ٠٠ عن اليوم السعيد
غير أن الشعر مازال حمامات طريده
عزها المأوى ٠٠ فهامت فوق آفاق بعيده
وترامى خفقها ٠٠ من بين أطباق الغيوم
مترعا بالحزن ٠٠ واللوعة ٠٠ والشوق القديم !

***

أقـــريب ٠٠٠ أم بعيـــد
ذلك اليـــوم الســـعيد ؟

***

حدثتنا عنه أفكار أضاءت فى الكتب
غمرت أرواحنا منها بحار من لهب
وتمشت بين أرجاء النفوس الطامحة
فى انطلاق .. كأعاصير رياح جامحة
تتحدى اليأس ٠٠ والأقدار ٠٠ والليل العنيد
وهى تحدو موكب الفجر ٠٠ الى اليوم السعيد
غير أن الريح ما زالت تدوى فى البطاح
بينما الأجيال تمضى ٠٠ وهى ظمأى للصباح
وملايين من الأرواح تذوى كالزهور
هاويات من يد الريح على البـــاب الكبير

***

أقـــريب ٠٠٠ أم بعيـــد
ذلك اليـــوم الســـعيد ؟

حدثتنا عنه صيحات على ثغر شهيد
يتهاوى فى النضال المر ٠٠ والهول الشديد
مرسلا من شاطىء الموت نداءات الأمل
تتعالى فى ظلام الليل نورا يشتعل
وهتافا صاخبا كالموج أو قصف الرعود
داعيا للخطوة الكبرى ٠٠ الى اليوم السعيد
غير أن الموت مازال على الشطئان يهدر
وعويل الهول مازال على الآفاق يزأر
والدم المسفوح مازال على الأرض يسيل
وهو ينساب ٠٠ كدرب أحمر قان ٠٠ طويل

***

أقـــريب ٠٠٠ أم بعيـــد
ذلك اليـــوم الســـعيد ؟

***

الذى فيه ٠٠ يضىء الحب آفاق البشر
ويزول الحقد ٠٠ والبغضاء منه ٠٠ والأشر ٠٠
الذى فيه ٠٠ يفيض الماء من كل السواقى
ويجف الدمع ٠٠ والأحزان ٠٠ من كل المآقى
الذى فيه ٠٠ يقيم الفرح فى كل القلوب
ويرف الورد والخضرة ٠٠ فى كل الدروب
الذى فيه ٠٠ تغنى الأرض ألحان الأمل
وهى نشوى بين أحضان الربيع المتصل
الذى فيه تزف الصبح أسراب الحمام
وهى تشدو فى مراح ٠٠ فوق أغصان السلام !

***

أقـــريب ٠٠٠ أم بعيـــد
ذلك اليـــوم الســـعيد ؟

***

قال قوم : « تلك أضغاث خيالات قديمه ٠٠
سوف تبقى ـ مثلما ظلت ـ خرافات عقيمه
ليست الأرض سوى دار أعدت للشقاء
ليس للانسان فيها من مفر ٠٠ أو رجاء
وسنبقى ٠٠ هكذا ٠٠ ما ظلت الأرض تدور
فانفض الأحلام عن جفنيك ٠٠ واخضع للمصير

***

غير أنى قد أعرت النصح أذنا جامده
ثم واصلت مسيرى ٠٠ فى الطريق الصاعده
٠٠ فى طريق الأمل الموعود ٠٠ واليوم السعيد
لا أبالى قربه الدانى ٠٠ ولا البعد البعيد



« .. وفى ذكرى الافغانى الخامسة والخمسين ، لا نستطيع الا أن نتذكر هذه الاسطورة الرائعة .. وبصفة خاصة لاننا نرى أمامنا الشرق وقد أخذ يثور على الاستعمار ويحقق جانبا كبيرا من الامل الذى عاش له ذلك المفكر الكبير » ..

فى جريدة « العروة الوثقى » .. يحكى جمال الدين الأفغانى .. أسطورة صغيرة ، لكنها ذات مغزى عميق ..

حكى انه كان هناك هيكل عظيم فى طريق المدينة، وعندما كان يقبل الليل على السائرين فى الطريق كانوا يأوون اليه ..

وفى الصباح كانوا يعثرون على هؤلاء الملتجئين قتلى بلا جرح ولا أثر لاصابة ..

وأصبح الهيكل مركزا مرعبا للمدينة والذاهبين اليها ..

وكان لابد من وجود «أوديب» يتحدى «اباالهول» هذا ، كما يحكى « سوفوكليس » فى مسرحيته الشهيرة .

وذهب « أوديب » الآخر الى الهيكل ، وبات ليلة فيه .. سمع صوتا هائلا ، فلم يكترث .. مافائدة الحياة اذا كنا نخاف ما فيها ؟ وما جدوى الحياة اذا كنا نعيشها فى رعب ؟

وانكشفت طلاسم السر الكبير أمام الارادةالقوية .. ولم يمت « أوديب » الآخر ، بل حصل على الخير الكثير ..

وظل جمال الدين الأفغانى عشرات الأعوام يحاول أن يخلق فى الشرق أوديبا جديدا، يحطم «اباالهول» الجديد .. الاستعمار ..

ومن الأفغان الى الهند .. ومن الحجاز الى اليمن .. ومن العراق الى الشام .. الى مصر .. الى أوربا .. طوف الثائر الأسمر يبحث عن هذا البطل الجديد .. ولا يكتفى بالبحث .. بل يحاول أن يخلقه أيضا ..

***

شاب أسمر اللون .. واسع العينين .. تستطيع من النظرة الأولى أن تدرك الى أى حد هو عصبى .. خطا فى خفة عبر الحدود .. الى الهند ..

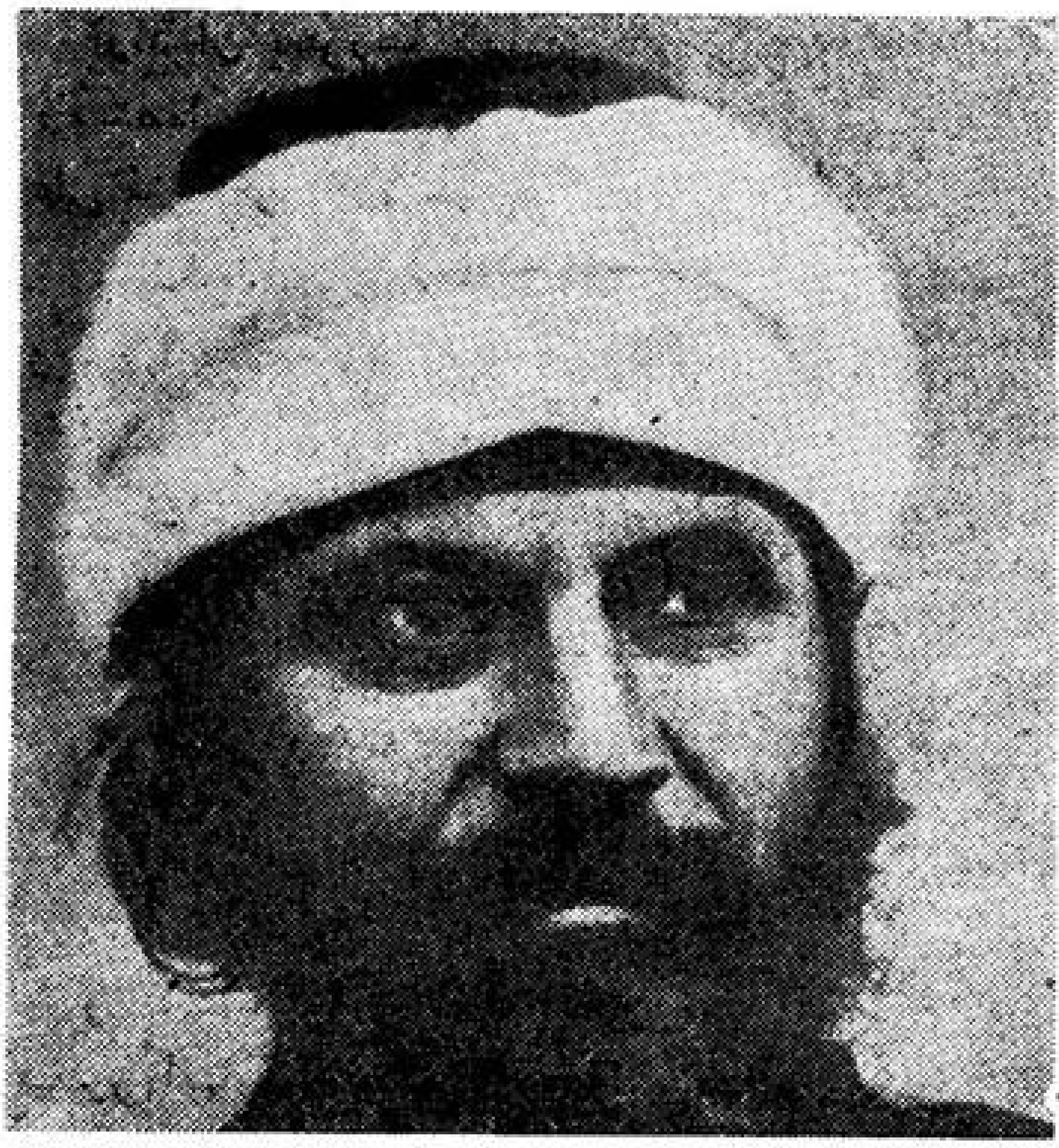
وفوجىء الشاب الأفغانى المطارد بالاستقبال .. فبدلا من الأصدقاء الثوريين القلائل الذين يصنعون نهضة الشرق ، وجد عددا كبيرا من الموظفين الرسميين وبدلا من المضايقات الحكومية ، وجد زهورا وزينات .. على حساب الحكومة .

وضغط الشاب على شفتيه فى غضب ، وقال لنفسه :

ـ انه مأرب .. لا حفاوة .

وكان لابد للرجعية الهندية والاستعمار الانجليزى أن يستقبلوه هذا الاستقبال (الودى) او ان يستقبلوه استقبالا آخر فيه حدة وعنف .

ولكنهم فضلوا أن يتآمروا على الشاب الثائر ..
ولكن الشاب الذى نذر نفسه للثورة لم تبهر عينيه الذكيتين الحيلة الاستعمارية ، فقد أخذ



— بقلم : عبد المنعم صبحى —



احمد عرابى



محمد عبده

محمود البارودى



عبد الله النديم



يعمل طوال الشهر الذى سمحوا له بأن يقيمه فى الهند .. يهاجم الاستعمار ، ويحث الهنود على الثورة ، وذات مرة ظل يخطب حتى بكى الناس ، فصاح فيهم :

« البكاء للنساء .. ولا حياة لقوم لا يستقبلون الموت بثغر باسم » ..

ومن الهند استمر النسر الشرقى الذى بدأ رحلة الكفاح من الأفغان ، سائرا الى بقية بلاد الشرق ، وسجنوه فى سفينة انجليزية ليمنعوه من المرور على مستعمراتهم .

***

كان الشاب فى الثانية والثلاثين من عمره عندما وصل الى بلادنا ..

وفى هذه الزيارة الأولى .. التقى جمال الدين بتلميذه الكبير محمد عبده .. وكان لقاء العظماء الذين يجتمعون على الهدف العظيم . واستمر هذا اللقاء الروحى وقتا طويلا .. لم يضعف الا عندما اصطدمت طبيعة الرجلين ..

الثائر الأفغانى طائر بلا عش ..

رجل بلا زوجة ولا منزل ..

رجل ربط مستقبله بمستقبل الشرق ..

وزع طاقته الهائلة على بلاد الشرق كلها ..

اراد أن يحررها كلها من الرجعية المحلية ، ومن الاستعمار العثمانى ، والاستعمار الغربى المقبل على فترة من الازدهار .

والثائر المصرى مصلح هادىء .. يخاف السياسة ويكره العنف ، ويطمع فى أن يكسب باللين والمهادنة بدلا من أن يحاول أن يكسب بالقوة .

ورغم اختلاف طبيعة الرجلين العظيمين ـ وخاصة فى الفترة الأخيرة ـ استمرت الصداقة بينهما وقتا طويلا .. وان كانت فى مرحلتها الأولى لم تدم سوى شهر وبضعة أيام ، فقد ترك الأفغانى مصر الى تركيا .

***

وكانت تركيا فى ذلك الحين هى المسيطرة على مصير العالم الاسلامى ..

ومن العاصمة القديمة اسطنبول .. كانت تحكم امبراطورية واسعة تضم عشرات البلاد .. وفى بيوت هذه العاصمة وقصورها كانت تدبر مؤامرات تقرير مصير الشعوب والحكومات فى كثير من الولايات التى كانت تسعى الى تحطيم القيد التركى الغليظ ..

وكان الاستعمار التركى قد مر بمرحلة (الازدهار) وشارف النهاية .. كان قد أصبح رجل أوربا المريض .. يسعى الاستعمار الجديد ـ فرنسا وانجلترا بالذات ـ الى توزيع أملاكه قبل أن يموت

ولكن كيف تستقبل اسطنبول الثائر الشرقى ؟

انه عدو الرجعية .. والباب العالى مركز الرجعية ليس فى الشرق فحسب ، بل فى العالم كله ..

انه المطالب بالنظام الدستورى .. والباب العالى يقتل الناس فى الظلام لأنهم يطالبون بالدستور ..

ولكن كان هناك شىء يجمع بين الاثنين .. هو كراهية الاستعمار الانجليزى بالذات ، وكان يتسلل الى الشرق الأوسط فى وقاحة .

لذلك سرعان ما أصبح جمال الدين رجلا ذا مكانة فى حكومة تركيا وعضوا فى مجلس المعارف واسما يعطف عليه الصدر الأعظم « عالى باشا » ، الذى كان يرغب فى أن يضم الثائر الأسمر الى جانب الامبراطورية التى تريد أن يحميها من اغارات المستعمرين .

ولكن هل يستمر ذلك التحالف الغريب ؟

كلا ..

لقد بدأ التصادم يوم بدأ التحالف .

وكان صاحب التصادم من الناحية الأخرى هو « حسن فهمى افندى » شيخ الاسلام .

وكانت نقطة الاصطدام غريبة على مجتمعنا الآن .. لكنها لم تكن غريبة على المجتمع الاسلامى وقتذاك .

.. فى دار الفنون ألقى جمال الدين الأفغانى خطابا تكلم فيه عن الصناعات والفنون ، ودافع عنها ذلك الدفاع الذى أصبح من البديهيات فى عصرنا الحاضر . وذهب به الحديث الى المقارنة بين الفلسفة والنبوة .. وهو موضوع طالما تحدث فيه المفكرون .. وخاصة ابن سينا وابن رشد .

وقال الأفغانى ان الفلسفة تكتسب بالبحث والدرس ، أما النبوة فمنحة الهية ، الى جانب ذلك فالنبى معصوم ، فى حين أن الفيلسوف لا يصل الى الحقيقة الا بعد جهد ، وقد لا يصل اليها أبدا ..

كلام كثيرا ما يقال ، ولا اعتراض عليه .

ولكن شيخ الاسلام « حسن فهمى افندى » ، وجدها فرصة لكى يتهم الأفغانى بالكفر والالحاد . فطالب الأفغانى بمحاكمته على تهمة تكفيره .

ودارت المعركة الرهيبة بين الرجلين ..

حسن فهمى افندى وراءه جهاز كبير من الرجال .. وتسنده ـ مهما كانت الأحوال ـ الحكومة الرجعية ..

والأفغانى جاد لا يلين .. ولا يستمع الى الذين أرادوا للجو أن يهدأ ، وللعاصفة أن تمر ، انه يفهم فى السياسة ، ولكنه لا يريد أن يتعامل بالأساليب الدبلوماسية ، ولا تراجع ..

كان من الممكن أن يكف عن الحديث ، فتنتهى المعركة ولو الى حين ، لكن الأفغانى أبى ، فهو قد نذر مستقبله للدفاع عن الحق . ومستقبله هو مستقبل الأمة كله .. فلماذا يحنى رأسه ؟ أمن أجل زوجته ؟ انه لا زوجة له ... انه طائر بلا عش .

وخرج الأفغانى من تركيا مطرودا ، يبحث عن الحقيقة والعدالة فى رحلة الكفاح ، التى بدأت ولن تنتهى حتى تخمد انفاسه .

وقبل أن يخرج سأل نفسه السؤال الذى عاش معه طوال عمره :

ـ الى أين ؟

***

فى تركيا قالوا له :

ـ اذهب الى الحجاز !

ولكن الحجاز فى ذلك الحين لم يكن المكان الملائم للثائر الشرقى ..

انه يريد تجمعا ثوريا يعمل فيه ، يريد أن يلتقى بعقول صنع العلم فيها القلق والرغبة فى البحث عن الحقيقة .

وفى الحجاز سأل نفسه مرة أخرى :

ـ الى أين ؟

ان المشرق أمامه فسيح .. ضيق !!

فسيح .. لأن كل بلد فى حاجة اليه ..

ضيق .. لأنه مطارد فى كل مكان ..

وأخيرا اهتدى الى الاجابة :

ـ الى مصر مرة أخرى !

وكانت مصر فى ذلك الوقت فى عصر اسماعيل .

وكان اسماعيل يتطلع الى أن يجعل قصوره وأملاكه قطعة من أوربا ..

وكان عصر اسماعيل هو عصر الغزو الاستعمارى

فقد توالت القروض التى اقترضها اسماعيل .. ففى الفترة ما بين ١٨٦٤ حتى ١٨٧٥ بلغت الديون ٩٥ مليونا من الجنيهات .

وفى عام ١٨٧٦ أنشىء صندوق الدين لكى يتسلم أقساط الديون من الادارات المصرية !

ثم أنشىء نظام الرقابة الثنائية فى هذه السنة . لكى يتولى الرقابة المالية مراقبان أحدهما انجليزى والآخر فرنسى .

وتطورت الرقابة الثنائية الى تأليف وزارة مختلطة فيها وزيران .. أحدهما انجليزى والآخر فرنسى ..

.. انه الجو الذى يجذب الثائر الجوال ، الباحث عن العدالة .

وبدأ جمال الدين اقامته فى مصر مع رجال الأزهر ، ثم انعزل فى بيته يعلم الطلاب الدين والفسلفة والتصوف .. ولكن قبل ذلك كان يعلمهم شيئا آخر هو .. الحرية !

« الحرية الفكرية والحرية السياسية لا انفصال بينهما .. لا تطلبوا واحدة منهما دون الاخرى .. حرية فكرية بدون حرية سياسية أكذوبة ضخمة .. والحرية السياسية بدون حرية فكرية كبرلمان بلا معارضة . اسماعيل يريد أن يحطم اقتصاد البلاد .. والاستعمار يزحف فى ثوبه المالى أولا .. ثم من يدرى !؟ .. »

وأخذت تعاليمه تسرى بين المثقفين المصريين والشرقيين ..

وبدلا من أن يلعن الأفغانى الظلام فحسب ، أشعل شمعة وشمعة ، حتى أخذ النور يشع وسط خيمة الظلام الهائلة المنصوبة فوق الشرق .. من اسطنبول الى القاهرة .. بل من روسيا الى جنوب آسيا وافريقيا ..

كانت حياة الأفغانى اليومية فى القاهرة على جانب كبير من الطرافة ..

لقد كان يبقى فى منزله طوال النهار يقرأ ويستقبل تلاميذه وأصدقاءه .. فاذا ما قرب الليل كان يخرج الى الأزبكية حيث قهوة البوسطة .. وهناك كان يلتقى بعدد كبير من المثقفين المصريين والأجانب الذين خلقتهم الأزمة التى كانت تعيش فيها الفئات المتعلمة عامة .

ويتصدر الأفغانى الجمع يناقشهم فى كل ما يعن لهم من أمور ..

وعندما يبدأ الفجر يزحف على المدينة العريقة ، يعود الأفغانى الى منزله .. وحيدا يفكر ويتأمل .. ويعيد فى ذهنه ما دار من مناقشات ، ويبحث مع نفسه عن ميدان جديد يغزوه ..

لقد كانت دائرة الأفغانى ضيقة ..

عشرات أو مئات من المثقفين .. هل يمكن أن يحرر البلاد عن طريق هؤلاء ؟

انه يسعى الى أن يقابل كل المتعلمين ، وأنصاف المتعلمين .. بل وغير المتعلمين .. ولكن أين ؟

وكانت الاجابة واضحة : الجريدة !

وكان الرجل الذى قدر عليه أن ينفذ الفكرة شاب سورى ثائر : هو أديب اسحاق ، تلميذ الأفغانى ..

أنشأ أديب جريدة (مصر) ثم جريدة (التجارة) مع سليم نقاش .

والى جانب الأفغانى كان يكتب فى الجريدتين محمد عبده وابراهيم اللقانى .

وفى بعض الأحيان كان الأفغانى يكتب تحت اسم (مظهر بن وضاح) ..

وفجرت مقالاته البراكين تحت أقدام الانجليز ، فوصفه (غلادستون) فى ذلك الحين بأنه « من قادة الفكر فى العالم الاسلامى » ..

وفجرت مقالاته البراكين أيضا تحت أقدام الرجعية المصرية التى اتهمته بالكفر ، تريد أن تبعد جماهير

الشعب عنه . ولكن حدث عكس ما توقعوا ، فقد أدرك الشعب بفطرته الذكية ، أن الأفغانى هو رائد حركته الوطنية ..

وأخذ الأفغانى يبحث عن وسيلة أخرى الى جانب الحديث الشخصى والصحافة ..
طريق يحارب منه الاستعمار ..

وكان الطريق الذى وجده غريبا جدا علينا الآن بقدر ما كان معقولا فى الماضى .. انه الماسونية !

والماسونية نفسها لها قصة طويلة ، بدات قبل الثورة الفرنسية ، ولم تكن فى ذلك الحين تثير فى النفوس الدهشة والريبة .. وربما الاستنكار كما هو حالها الآن . بل كانت مجموعة من المثقفين يلتقون لكى يساعدوا الآخرين ، ويلفون من بينهم ـ كأعضاء ـ الشعور بالفروق الاجتماعية ويرفعون راية الثورة : الحرية ـ الاخاء ـ المساواة ..

وبعد أن أدت الماسونية دورها .. ثم أوصلت من أنشأوها الى الحكم .. بدأت تتحول الى أداة للاستغلال وتغطية العيون .. وربما اكثر من ذلك

وكانت النظرة القديمة الى الماسونية ما زالت موجودة ، ولذلك لجأ اليها الأفغانى ، لكنه سرعان ما كشف حقيقتها ، وهاجم فيها الاستعمار البريطانى أمام ولى عهد بريطانيا .

وقد دهش بعض المشايخ فى ذلك الوقت من تزايد مكانة الأفغانى ومحمد عبده ، ولم يدركوا أن مكانتيهما مستمدة من تحمس الشعب لهما ، لأنهم لم يكونوا قد أحسوا بقوة الشعب وتطوره ، وفسروا الأمر فى النهاية بأنهما نالا مجدهما عن طريق الماسونية ،وعلى ذلك انتموا! هم أيضا الى تلك الجمعية . وكذلك نهايتهم مخجلة .

فى أواخر حياة الامام محمد عبده ، كان يجلس فى منزله يحكى ذكرياته عن الأفغانى .. وعن الثورة العرابية .

ومن بين هذه الذكريات التى رواها قوله: ان الأفغانى اقترح عليه مرة اغتيال اسماعيل وهو يمر بمركبته على كوبرى قصر النيل كعادته كل يوم .

قال محمد عبده :

« لكن كل هذا كان كلاما نتهامس به فيما بيننا . وكنت أنا موافقا الموافقة كلها على قتل اسماعيل ، ولكن كان ينقصنا من يقودنا فى هذه الحركة .. ولو أننا عرفنا عرابى فى ذلك الوقت ، فربما كان فى امكاننا أن ننظم الحركة معه ، لان مقتل اسماعيل فى ذلك الوقت كان يعتبر أحسن ما يمكننا عمله ، اذ كان يمنع تدخل أوربا » .

وفى تلك الفترة بدأ الأفغانى يجمع قادة الشعب فى مدرسته الروحية ..

ويالها من مدرسة تضم أسماء لها تاريخ : سامى البارودى ، محمد عبده ، عبد الله النديم ، أديب اسحق ، ابراهيم المويلحى ، سليم نقاش ، ابراهيم اللقانى ، عبد السلام المويلحى ، على مظهر ، أبوالوفا القونى ..

وفى وسط هذا الجو الملبد بغيوم الثورة المرتقبة لم تكن عين الرجعية لتغفل عن الثائر الكبير ..

وكانت عين الأمير توفيق الذى أصبح الخديو توفيق بعد ذلك ، تراقب الثائر الأفغانى عن بعد ، فقد كان يرى فيه خطرا على مستقبله كأمير للبلاد .

وكان توفيق فى ذلك الحين أملا بالنسبة للبعض فى انقاذ البلاد من طغيان اسماعيل واسرافه .

وطلب توفيق الأفغانى ، وأبدى له استعداده لأن يستجيب لكل مطالبه ـ وخاصة مطالب الدستور ـ حتى وصل الى الحكم .

وجاء توفيق فعلا الى الحكم بعد عزل اسماعيل دون حاجة الى مؤامرات . وذهب الثائر يذكر الخديو الجديد بوعده القديم ، ولكن توفيق قال له وهو يلاينه :

« انى أحب كل خير للمصريين ، ويسرنى أن أرى بلادى وأبناءها فى أعلى درجات الرقى والفلاح ، ولكن مع الاسف ان أكثر الشعب خامل جاهل ، لا يصلح أن يلقى عليه ما تلقونه من الدروس والاقوال الهمجية ، فيلقون أنفسهم والبلاد فى التهلكة » .

فأجاب جمال الدين فى حسم :

« ليسمح لى سمو أمير البلاد أن اقول بحرية واخلاص ان الشعب المصرى كسائر الشعوب لا يخلو من وجود الخامل والجاهل بين أفراده ، ولكنه غير محروم من وجود العالم والعاقل ، فالنظر الذى تنظرون به الى الشعب ينظر اليكم وان قبلتم نصح هذا المخلص ، وأسرعتم فى اشراك الامة فى حكم البلاد عن طريق الشورى ، فتأمرون باجراء انتخابات نواب عن الامة تسن القوانين وتنفذها باسمكم وارادتكم ، يكون ذلك أثبت لعرشكم ، وأدوم لسلطانكم » .

وخرج الأفغانى من عند توفيق ، وقد أعلنها حربا شعواء من أجل الدستور .

ولم يكن قد مر شهر على تولى الأمير توفيق ـ زميل الأفغانى القديم فى الماسونية ـ حين أصدر أمره بالقبض عليه !

وكان الأفغانى عائدا الى منزله ذات ليلة بعد سهرته الطويلة المعتادة فى قهوة البوسطة ، عندما

وجد رجال البوليس يحيطون به ، ثم يحملونه الى السكة الحديد ويركبونه القطار الى السويس ومنها الى الخارج .

وفى القطار قابله سفير ايران ــ زميله فى الماسونية ايضا ــ فأراد أن يعطيه نقودا ، لكنه رفض وقال كلمته الشهيرة :

« ان الليث لا يعدم فريسته ، حيثما ذهب » !.

***

طائر بلا عش ..

لا يخشى على نفسه من الجوع ..

لا يخشى على نفسه من القتل ..

لا يخشى على نفسه من العذاب ..

شىء واحد يخافه هو .. القيد !

يترك مصر .. وقد بدأ يلعب على مسرح سياستها رجل عسكرى اسمه أحمد عرابى دورا رائعا ..

وترك محمد عبده منفيا فى قرية صغيرة ..

وعاد السؤال الذى طالما ردده الأفغانى لنفسه :

ــ الى أين ؟!

الى الهند مرة ثالثة !

وظل الأفغانى يتابع عن بعد أخبار الثورة العرابية وعندما انتهت كان هناك فى صدره جرح عميق .. فقد كان حلمه هو اقامة جمهورية وطنية فى مصر .

وبدأ الطائر المحمل بالأحزان مرحلة من نوع جديد ..

لم تكن فى هذه المرة الى الشرق ، فقد أصبح الشرق أمامه كقفص ضيق ..

فليرحل اذن الى لندن .. ثم الى باريس ، ليلتقى هناك بالشيخ محمد عبده الذى كان قد نفى أيضا بعد الثورة العرابية .

وكانت باريس فى ذلك الحين غيرها الآن .. كانت أصداء هتافات (الحرية ــ الاخاء ــ المساواة) ما زالت ترن فى جنباتها .

وكانت منتدياتها السياسية ملتقى المنفيين من العالم كله . وكان لدى المثقفين المصريين بالذات والشرقيين بصفة عامة أمل فى مساعدة فرنسا لهم ضد انجلترا ، عدوتها اللدود . ذلك الأمل الذى تحطم نهائيا بالاتفاق الودى عام ١٩٠٤ ، أيام مصطفى كامل الذى كان يحمل أيضا فى صدره هذا الأمل .

وفى باريس .. تألفت جمعية العروة الوثقى . التى أصدرت جريدة تحمل نفس الاسم . وقد لخصت الجمعية أهدافها فى عدد الجريدة الأول ، ويمكننا أن نترجم الأهداف الى هذه الكلمات :

ــ محاولة انهاض الشرق .

ــ نشر الحقائق .

ــ احياء الأمل فى النفوس التى تريد النهضة .

ــ الدفاع عن الشرق .

ــ كشف مؤامرات الاستعمار .

ــ تقوية الصلات بين العالم الاسلامى .

وصودرت الجريدة فى مصر والهند، وطاردتها لعنة الاستعمار فى كل مكان حتى توقفت .

وفى ذلك الوقت أرادت بريطانيا أن تستميل جمال الدين اليها ، فرشحته لعرش السودان ، على أن يعمل للقضاء على ثورة المهدى ، لكنه رفض فى حسم .

فشل يتلوه فشل .

مطارد من كل مكان .

جريدته تغلق .

ثورة مصر تفشل .

ثم ثورة المهدى ..

اذن لماذا الكفاح ؟!

وما مقدار الأمل أمام أعيننا ؟

ويبدأ التلاميذ يتخلون عن أستاذهم العظيم .. حتى الشيخ محمد عبده تخلى عنه ، وخرج بفكرة غريبة ، اقترحها على أستاذه ، هى أن ينشئوا مدرسة لتعليم الزعماء !..

وقال الأفغانى لتلميذه :

« انما أنت مثبط ! وقد شرعنا فى العمل . ولابد لنا من المضى فيه ما دمنا نرى فيه منفذا »

وافترق الطريق بالصديقين العظيمين ..

أحدهما ذهب الى بيروت وكف عن السياسة وانصرف الى الفكر . والآخر عاد الى الشرق مرة أخرى حزينا .. ولكن بغير يأس ..

ــ الى أين يا جمال الدين ؟

ــ الى ايران !

ــ وماذا ستعمل هناك ؟

ــ وزيرا للحربية !

ولم يمض وقت طويل ، حتى كان الأفغانى فى طريقه الى روسيا

وحرص القيصر على ان يقابله ويسأله عن أحوال ايران ، فأخذ الأفغانى يهاجم الشاه ، لأنه يستبد برعيته ، فقال له القيصر :

« اننى ارى الحق مع الشاه ، اذ كيف يرضى اى ملك من الملوك ان يتحكم فيه فلاحو مملكته » .

ما الفائدة من هؤلاء ؟ انهم خصومك يا جمال الدين . لماذا تشكو اليه ؟ لا فائدة من ذلك ابدا .. ولكنك مع ذلك يجب أن تلقى رأيك فى وجهه :

« أعتقد يا جلالة القيصر انه خير لعرش الملك ان يكون ملايين الرعية اصدقاءه ، بدلا من ان يكونوا اعداء يترقبون الفرص ويكتمون فى الصدور سموم الحقد ونيران الكراهية »

***

وعاد السؤال الى حياة الأفغانى :

– الى أين ؟

– الى المانيا هذه المرة !

وهناك التقى بالشاه الذى دعاه الى العودة الى ايران ، ليكون رئيس وزرائه ، ولكن كيف يحدث هذا ؟ لقد رد الأفغانى بنفسه على ذلك .

ولكن الاصطدام كان شيئا محتما بين الملك المستبد ناصر الدين ، وبين الثائر الشرقى الذى صرخ فى وجه الشاه :

« لا شك يا عظمة السلطان انك رأيت وقرأت عن امة استطاعت ان تعيش بدون ان يكون على رأسها ملك . ولكن هل رأيت ملكا عاش دون أمة ورعية ؟ »

ولجأ الأفغانى الى مكان محرم فى ايران ، هو مشهد عبد العظيم شاه ، خوفا من غدر الشاه . ولكن ناصر الدين آثر ان يغدر به ، وأن ينتهك حرمة المكان المقدس ، فأرسل اليه خمسمائة جندى انتزعوه من مكانه ، والقوا به الى الحدود العثمانية .

***

الى العراق فى هذه المرة .. ولكن بشىء يحمله فى صدره .. حقد هائل لا ينطفىء على ناصر الدين

وهذا الحقد لم ينطفىء ابدا الا بمقتل الشاه .

وأراد السلطان العثمانى أن يجذبه الى اسطنبول مرة أخرى ، لكى يأمن شره .

ونزل الأفغانى الى ميناء اسطنبول ، فاستقبله ياور السلطان الذى سأله عن صناديقه .. فقال :

– ليس معى غير صناديق الثياب والكتب !

– اين هى لكى نحملها ؟

فأشار الأفغانى الى صدره وقال :

– صناديق الكتب هنا !

وأومأ الى جبته :

– وهذه هى صناديق الثياب !

وبرغم ان السلطان كان قد عاهده على أن يكف عن مهاجمة ناصر الدين ، فانه لم يكف عن ذلك .

وفى ١١ مارس ١٨٩٦ ، وفى مشهد عبد العظيم شاه ، الذى طرد منه الأفغانى من قبل ، طعن شاب يدعى (محمد رضا) الشاه ناصر الدين وقال له :

– خذها من يد جمال الدين !

وذعر السلطان من هذا الثائر ..

وذعرت الرجعية .. لقد طاردته فى الشرق .. فى العالم .. لكنه أبدا المنتظر .. انه علامة النصر للشعوب التى بدأت تستيقظ لكى تصنع مستقبلها

وفى يوم ٩ مارس ١٨٩٧ توفى جمال الدين الأفغانى ..

ولكن .. كيف توفى ؟

قيل انه ظهرت عليه أعراض السرطان حول فمه، فأجريت له عملية جراحية أخفقت ..

وقيل ان العملية فشلت بايعاز من السلطان .

وقيل أيضا انه لم يمت من أثر العملية ، بل مات مسموما .

بل قيل انه مات مسموما هو والشيخ محمد عبده وعبد الرحمن الكواكبى ..

لكن هذه أشياء لم يستطع أن يؤكدها التاريخ حتى يومنا هذا ..

على اية حال انتهت فى ذلك اليوم حياة الثائر بعد ست وخمسين سنة قضى معظمها فى الكفاح والنضال المتصل من أجل الشعوب الشرقية ..

وبعد أن تحقق السلطان من موته ، صودرت أوراقه وكتبه ..

ولم يسر فى جنازته غير بضعة أفراد قلائل ..

ودفن الأفغانى فى قبر طمره النسيان حتى كشفه أحد الأمريكيين وكتبت عليه كلمة غريبة :

« أنشأ هذا المزار الصديق الحميم للمسلمين فى انحاء الارض العالم الخير الامريكانى .. المستر شارلس كرين سنة ١٩٢٦ » .

سخرية مرة تصاحب موت الثائر العظيم .. ولكن ألم تكن حياته سخرية من الرجعية والاستعمار الزاحف ؟.

ألم تكن حياته ضربة لتلك القوى ..

لقد كان الأفغانى أول (أوديب) يكشف سر (أبى الهول) ..

يكشف سر الاستعمار ..

وجاء بعده آخرون .. وآخرون ! .



مسرحية القضية

عرض ونقد

بقلم : ابراهيم حماده

يؤكد النتاج المسرحى المعاصر بتواليه وتعدده ان التقاليد الارسطاليسية للدراما تكاد تكون قد انحسرت تماما عن المحيط المسرحى بعد ان اخذت تتوالد منها قيم اخرى لا تحمل أقربها الينا مشابهها الأساسية ، وان يكن ليس من السهل تقعيدها والقياس عليها ، وبعد التجديدات المتتابعة أصبحت المفاهيم القديمة لأصول الدراما لا تساير الذوق الفنى ، وعلى هذا يجب أن يبطل بيننا التصايح والتصارخ بضرورة المحافظة على التعاليم الموروثة والالتزام بشكلها أو طريقة السير بالقصة المتضمنة للمسرحية ، فمن الصعب علينا الآن تلخيص الحكاية « الحدوتة » القائم عليها البناء المسرحى وسردها كما تسرد قصص الدرامات القديمة وحوادثها المتسلسلة المترابطة بل أصبحت الدراسات الحديثة تستعيض عن الحوادث المتتابعة الحلقات التى تسير فى خط واحد بتقديم مضامين ووجهة نظر معينة من خلال تصوير قطاعات حياتية لها ابعادها المختلفة ولها شخصياتها التى تتضح على خطوطها وألوانها نوع العلاقات الانسانية بظروفها وطبيعتها ومعالم بشريتها ، كما لم تعد الآن الحوادث الثانوية فى الدراما زوائد وحشوات دخيلة غرضها مرافقة الحدث الأساسى وتسليته وتزويقه بل أصبحت من أهم مؤسسات التكوين العام .

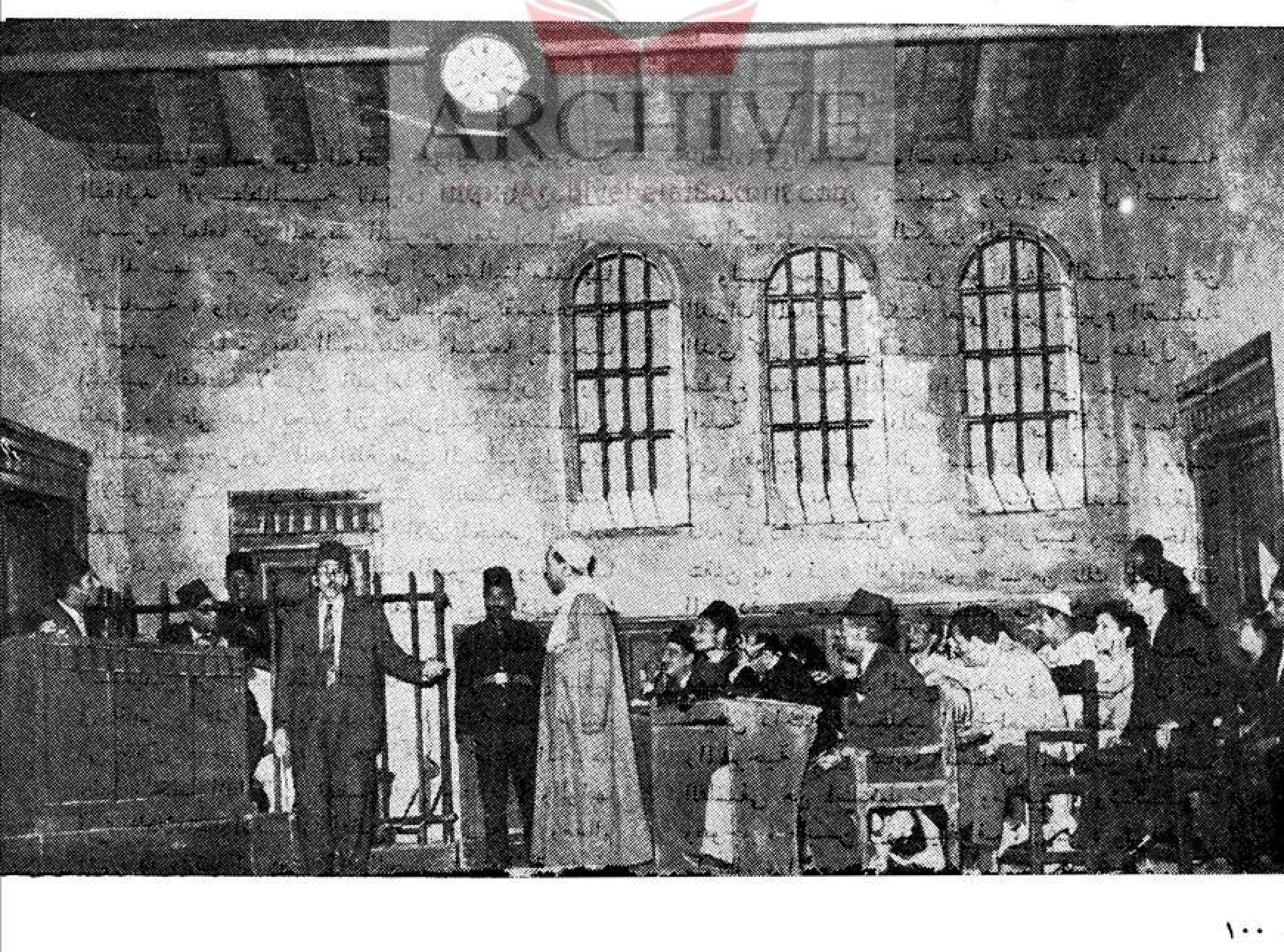
وليس معنى ما سبق هو انتفاء القواعد عن الدراما المعاصرة ولكننا نعنى تغير مفهوم القاعدة الذى كان يوحى بالتقيد والقسر الى مدلول لين مطواع يمارسه الفنان بالضرورة التى يمارس بها الكلمة ومعنياتها ، فالمخلوق الأدبى المفنن مهما ثار على القوانين وتمرد على السوابق الموضوعة ، ومهما حمل فى ثورته وانتفاضته من منازع جديدة عبقرية فانه فى ذاته ممنطق وخاضع لترتيب وجهد خاص يتقنن به ، ف « اللاقاعدى » ـ من تلك المخلوقات المتمردة ـ ممسوك بقاعدة ما ، لأنه على الأقل متشكل فى موقف ضد مفهوم خاص ، واللا متحرر مهما كان فوضوى المنزع متحرر فى سبيل أزمة ما تعيش داخله ومنجذب اليها لمعنيات مخصصة ، والمسرحية لدى كتابها المختلفى المشارب والنظر الفلسفى من ايسكيلوس ، وموليير ، وشكسبير ، وهوجو ، وابسن ، وتشيخوف ، وشو ، وبيراندللو ، وأونيل ، الى سارتر ، وتنيسى وليمز ، وزعيم

الساخطين جون أسبـــــورن ، ورب الطايعيين اونيسكو ، ليست كلها مجبرة على الدوران فى فلك التعاليم الأرسطوطاليسية أو القواعد الكلاسـيكية وأصولها على نحو متيبس ما اتفق معها فله علـى الأرض السلام وما خالفها فعليه اثمه ، وانما هناك عرف درامى شامل نسلته التجاريب الطويلة واصبح نتاجا متطورا فى هندسته ومضامينه ولكنه لا يعنى الخلوة من عناصر وصيغ ضرورية لمعايشة المسرحية فى مختلف اتجاهاتها الثورية أو التقليدية ، وهـذا العرف هو الذى يعطى المسرحية جنسهـــا الأدبى وشكلها الفنى المتمايز وهو فى ذات الوقت أصــل ومصطلح ، فتصوير الشخصيات المؤطـرة فى الموضوع المسرحى عن طريق سلوكهـــا الروائى الصادر من طبيعتها وكيفية تعاملها مع غيرهـــــا قاعدة عامة هى ماضد التقرير ، وانتفاء الوصف التفصيلى للمشاهد وعدم الاستغراق فى المونولوج الجانبى قاعدة عامة تؤكد ضرورة تركيز الحـوار وتفنينه ، وتوزيع الحوادث على أطراف المسرحية وعدم تكديسها فى ركن دون آخر قاعدة عامة تحتم مراعاة مقتضيات الموضوع وتأثيره ، وهكـــذا ، توجد تقاليد للكتابة المسرحية مرنة طيعة وضرورية للشكل المسرحى ولكن يجب الا تفهم على أنهــــا أحواض ذات مقاسات ثابتة لصناعة الواح متشابهة من الثلج .

***

ومسرحية « القضية » التى ألفها لطفى الخولى فى ثلاثة فصول ويمثلها المسرح القومى بعد أن مثل محاولته الأولى « قهوة الملوك » عام ١٩٥٩ ينبـع مضمونها من استعراض جملة مختارة لسلوكات انسانية مختلفة تتواقع فى بيئة ما قبل الثـورة بمدينة القاهرة تحت ظروف معينة على نمط غير قصصى ، ومن ثمة لا يسهل سرد وقائعها على شكل

مشهد المحكمة حيث نرى لطفى الحكيم (الفاوى) ، احمد الجزيرى (الطنساوى) يناقشان هيئة المحكمة فى التهم المنسوبة اليهما





المحامى الشاب (طارق عبد اللطيف) ، مسعود افندى (ابراهيم الشامى) ، ثابت افندى (حسن البارودى) ، والأستاذ حنفى جنفى (سعيد أبو بكر) فى بهو المحكمة قبل بدء الجلسة

روائى ينظم الوقائع والأحداث فى سلك مفرد مستقيم ولكن يمكن تلخيصها عن طريق تحليل شخصياتها ووصف مصادر دوافعها ومنازعها كوحدات تتمثل فيها طبيعة المجتمع وتنعكس عليها أخيلته وخصائصه العامة .

والفصل الأول ـ منظريا ـ يتكون من ثلاث واجهات لثلاثة منازل متواضعة يحجزها عن الشارع جدار قائم فى صدر المسرح به باب يفضى الى الخارج ، وعلى اليمين يظهر باب الأرمل الطيب الأستاذ منجد عبد السلام ، وبجواره شرفة صغيرة ببابين لمسكن مسعود أفندى الموظف باحدى الشركات حيث تساكنه زوجته وولده عبده الطالب بكلية الطب ، وأمام البيتين يقوم بيت ثابت أفندى الموظف السابق باحدى الادارات الحكومية ويعيش فيه مع زوجته وابنته نبيلة الطالبة بكلية التجارة وذكرى ولده المتوفى .

والأستاذ منجد صاحب تلك المساكن المؤجرة يعمل أمينا لاحدى المكتبات وهو رجل فى الأربعين من عمره طيب القلب ، ودود ، مثالى النزعة ، يرى أن الشر يمكن مغالبته وقهره بل وطرده نهائيا من المجتمع اذا قام كل فرد باصلاح نفسه بنفسه اخلاقيا وعالج نقائصها على أن يكون القانون هو الحاكم الحارس الذى يعاقب المسىء سواء كانت اساءته سرقة أو اعتداء أو فحشا ، ولعل فلسفة تلك الطريقة الاصلاحية التى يدعو اليها نتاج طبيعى لمورثات والده وتأثيراته ، فقد كان يعمل مستشارا فى السلك القضائى واشتهر بحبه للعدل وتقديسه للمبادىء القانونية .

اما عبده فهو شاب ثورى ـ كما يحب أن يسميه صاحبه منجد ـ وهو أحد أعضاء جماعة « تحرير الوادى » الذين يؤمنون بأن الأوضاع الاجتماعية الفاسدة لا يمكن تغييرها بجملة من القوانين والتنظيمات السلمية ولكن تغييرها يتطلب انقلابا ثوريا ينزع جذورها المتغلغلة فى كيان المجتمع ، ومع اختلاف وجهتى النظر المتعارضتين فهما متحابان متعاطفان حتى لنرى منجدا يتستر على حب عبده ونبيلة ويهديهما الورود الحمراء والبيضاء ويشجعهما سرا على اللقاء الغرامى بدعوى الرحلات العلمية التى تنظمها الجامعة ، وكأنه فى تلك العلاقة كان يتنفس بعض عواطفه المكبوتة ـ سواء كانت تلك العواطف أبوية أو عشقية مقنعة ـ من خلال

احاديث الحبيبين واحلامهما فى بناء مستقبل سعيد .

وثابت افندى ـ والد الفتاة ـ رجل بالمعاش ، ينوء تحت أثقال من مطالب الحياة الضرورية وأمراض الشيخوخة واثقال أخرى من التقاليد المتجمدة وعقد البرجوازية النفسية ، فهو لا يسمح لابنته بالدراسة فى الجامعة الا بعد ضغط المعارف والحاحهم ، ولا يرضى لزوجته بأن تصحبه فى الطريق العامة لأن ذلك ليس من عادة الرجل الحمش ، ويطمع فى ان يزوج ابنته لأحد افراد الطبقة المتيسرة حتى يصعد بأسرته الى درجة أعلى فى السلم الاجتماعى ، وفى سبيل ذلك المطمح الاقتصادى يستجيب لسنية الخاطبة التى تنتقى لابنته عريسا هو الأرناءوطى بك صاحب المائة فدان والفيلا والستين عاما أو تزيد ، وما أنتجته من سقم ووهن فى البصر والسمع والأعصاب .

وعندما تخرج نبيلة بحجة السفر فى رحلة علمية ـ لملاقاة عبده بحديقة الحيوان يتتبعها الارناءوطى فى سيارته وبصحبته سنية الخاطبة ، ثم يضبطان الحبيبين يتناجيان تحت احدى خمائل الحديقة وعندئذ يعلم الأهل بتلك الواقعة فتثور عائلة الابنة وتفقد ضوابطها العقلية والشعورية وتلتحم الأمان فى معركة كلامية مقذعة تجذب الى وطيسها الأبوين فيضطر والد الفتاة المغتاظ المحسور ان يشكو جاره فى مركز الشرطة بل ويدفعه هذا الغيظ والحرص على الرغبة فى تحقيق ذاته الجديدة عن طريق تزويجنبيلة للعجوز الارستقراطى الى توكيل محام بعشرين جنيها لرفع قضية قذف وتعويض ، وحين يتوتر الموقف بين الجارين القديمين وتشتد الأزمة يسعى الاستاذ منجد بينهما بالصلح محاولا التوفيق بين الأسرتين الجارتين واعادة المحبة المفقودة اليهما ، ولكن عندما تتعانق العائلتان ويتم الصلح بينهما تكون الواقعة قد أصبحت قضية وانفلتت من ايدى أصحابها ، لأن الصلح لا قيمة له الا بما يسقط الحق فى التعويض المدنى أما الجنحة فانها لا تزال قائمة ومن ثم يتحول الموضوع الى قضية من اختصاص القضاء .

الأستاذ منجد (شفيق نور الدين) ، مسعود افندى (ابراهيم الشامى) نبيلة (سهير البابلى) ، عبده (صلاح سرحان) ، (لطفى الحكيم) ، الطنساوى (احمد الجزيرى) ، ثابت افندى (حسن البارودى) ، الأرناؤوطى بك (فؤاد شفيق) ، ام نبيلة (نجمة ابراهيم) ، ام سنية (ملك الجمل) فى الفصل الأخير من المسرحية .



وفى الفصل الثانى نجدنا فى ردهة المحكمة حيث تقع حوادث صغيرة مضحكة تسخر من صنوف من المتنازعين ، وتعرض لبعض الأحابيل التى ينصبها الكتبة العموميون للسذج من المتقاضين تحايلا فى الحصول على ثمن لقمة الخبز ، وهناك فى الردهة ساعة كبيرة معلقة توقف عقرباها على الساعة العاشرة يضبط عليها البعض ساعاتهم بلا وعى ، وينفر منها البعض الآخر عن وعى وكأنها ترمز الى ركود وتوقف عقلية بعض افراد المجتمع ، ثم يرفع الجدار الذى يفصلنا عن قاعة العدالة ، فاذا بأفراد الأسرتين يجلسون متصافين هادئين فى انتظار بدء المحاكمة ، ويتنبه الأستاذ منجد الى أن اللافتة المعلقة فوق منصة القاضى والمنسوخ فوقها « العدل أساس الملك » منحرفة عن وضعها فينهض متحمسا ويقوم انحرافها فيوبخه الحاجب لتدخله فيما لا يعنيه .

وقبل عرض قضية العائلتين تعرض قضية مواطن اسمه منصور الطنساوى فتح نافذة فى جدار بيته دون الحصول على ترخيص بذلك من مصلحة التنظيم ولما يعرف بتلك المخالفة القانونية من المهندس المختص يغلقها فتحرر له مخالفة اخرى لأنه لم يحصل على الاذن المطلوب ، وهو فى كل مرة يغرم جنيها ولا يعرف أيفتح النافذة أم يغلقها .

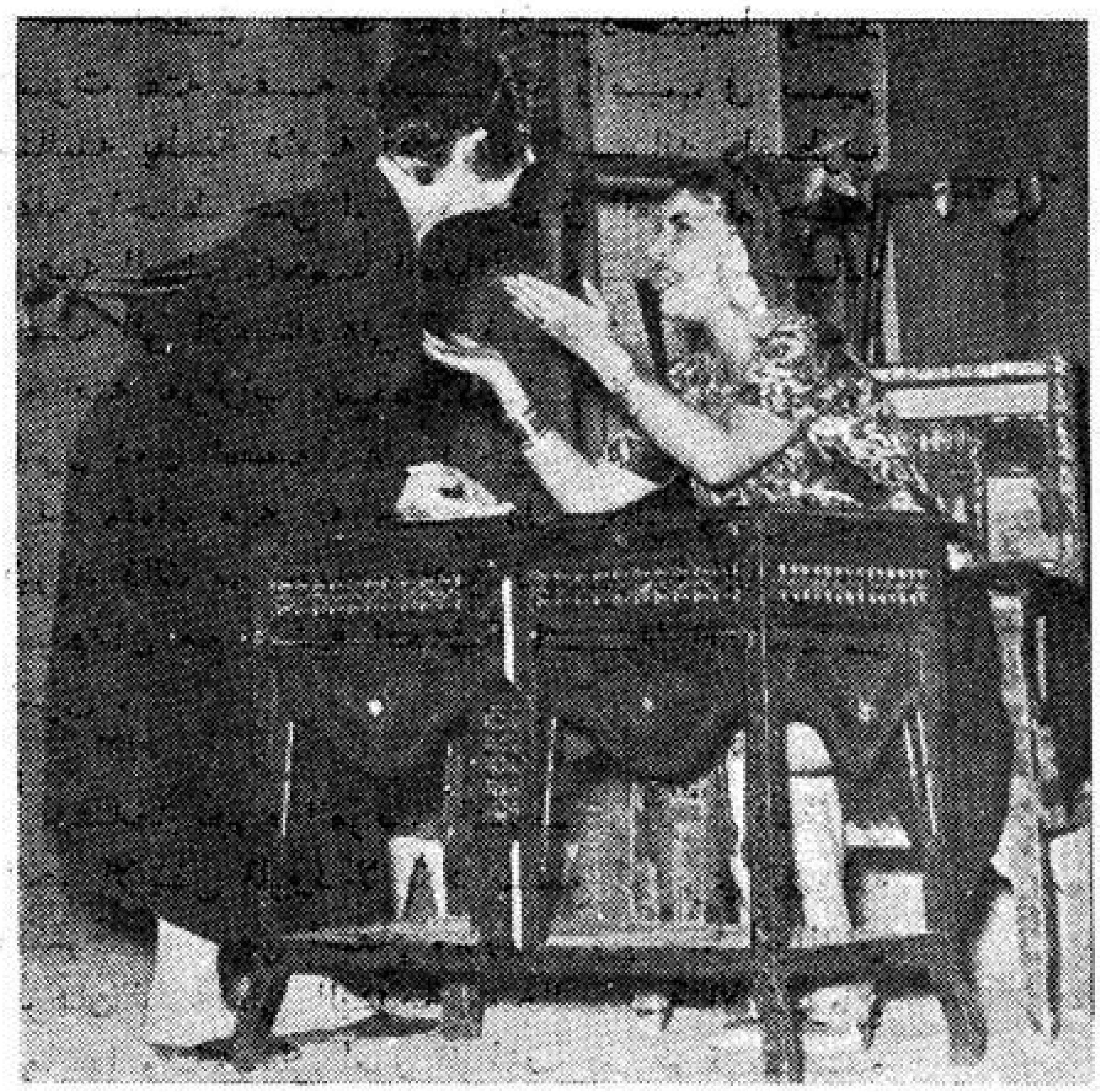
وعند عرض قضية الأسرتين يقف محامى الشاكى يهول فى القذف العلنى الذى أصاب شرف ثابت افندى موكله بكثير من التفاصح والتصارخ والتلاعب بالألفاظ الرنانة الجوفاء ، وبهذا يحول المتصافحين الى خصوم الداء ، وعندما يترافع وكيل النيابة ويتمسك بعدم حفظ القضية محافظة على أمن المجتمع وسلامته من المعتدين ينهض الاستاذ منجد ثائرا وقد أخذ بشكلية القانون ، ويعارض القاضى فى لهجة تنم عن الطيبة بألا توجد خصومه وأن الأطراف المتنازعة قد تصالحت وتصافت ولا حاجة لكلام المحامى أو وكيل النيابة ، ولكن القاضى لا يأخذ بالطبع بمنطقه فيوبخه ثم يطلب حبسه أربعا وعشرين ساعة ، وحينئذ تنهار ثقته فى القانون وفى العدالة وفى المسالة ويخرج من زنزانته تائها ضائعا لا يدرى كيف تحقق منطق القضاء فى الطنساوى وفى قضية الجيران المتنازعين المتصافين .

وفى الفصل الثالث نجد الأستاذ منجدا وقد اهتزت ثقته بنفسه وبمبادئه واصيب فى صميم مثاليته بطعنة دامية اهتز لها كيانه واضطرب عقله واختلط حتى لم يعد يرى فى العالم خيرا يدعمه السلم وتحميه العدالة ، ويضطر فى ساعة غضبه الى الاعتداء على المحضر الذى جاء يبلغه مخالفته لقرارات مصلحة التنظيم لانه طلى واجهة المنزل دون الحصول على ترخيص سابق ، ثم ينجح عبده ونعلم منه انه حصل على بكالوريوس الطب فيزيد ذلك من حقد والدى نبيلة اللذين كانا يستعدان مع سنية الخاطبة لملاقاة الخطيب الثرى .

وعندما يجىء العريس المنتظر نراه كتلة من اللحم الأبيض المورد لا يكاد يسمع أو يرى لكهولته ولكثرة ما به من اسقام وعلل . وبينما الوالدان يكرهان نبيلة على الهندمة ومجالسة الأرناءوطى ليعاينها ويتفق على أمور الزفاف يصرخ فيهم عبده ثم يخرج لهم من جيبه قسيمة زواجه من نبيلة الذى تم سرا بمهر قدره خمسة وعشرون قرشا فيثور الأب والأم لقلة هذا الصداق ،ولكن سرعان ما تخمد تلك الثورة حين يتنبه الاب الى كبر الارناءوطى فيوافق على الزواج ويباركه وبالتالى يزغرد والدا الطبيب الثورى ، ويفرح الجميع فى الوقت الذى يأتى فيه المحضر ومعه شرطى جلف يهين الاستاذ منجدا ويضع الأغلال فى يديه لاعتدائه السابق على موظف يؤدى عمله ، فيصاب بذعر يدمر وعيه ويذهب ببقية عقله فيهذى بكلمات مؤداها أنه يرى قمرا قريبا من الشمس مجللا بالورد ورجالا عمالقة يغسلون أيديهم فى السحاب ويدعو الجميع وهو يصرخ ويرتعش بأن يفتحوا كل نوافذهم بينما يسوقه الشرطى فى قسوة الى بعيد نحو العدالة التى خيبت أماله ونكبته فى مثله وايمانه .

***

ومسرحية « القضية » لا شك جهد ادبى متقدم يؤكد الاتجاهات الواقعية السائدة فى الدراما المصرية المعاصرة التى التزمت منذ مطالع الثورة بمضامين فكرية اشتراكية وتتسم بوجهة نظر جديدة متفائلة بوجه الحياة الثورية وتحاول جهدها أن تفسرها وتحللها وتبشر من بعيد وفى رمزيات متنوعة سريعة الى ما يمكن أن تقود اليه من خير



أم سنية (ملك الجمل) تعلن أم نبيلـــة (نجمة ابراهيم) بما اكتشفته مع الأرناؤوطي بك من علاقة نبيلة بعبده

ثابت افندى (حسن البارودى) ، الأستاذ منجد (شفيق نور الدين) أم نبيلة (نجمة ابراهيم) فى شرفة منزل ثابت افندى



ورخاء ، وهى مع هذا لا تعيش الا فى مفهوم واحد متكرر ولا تحاول افساح الدائرة التى تتعاطى منها بل اقتصرت على تصوير الصراع الأبدى بين القديم المهرأ والحديث المتوثب الذى لا محالة ينتصر فى النهاية .

واذا ما تأملنا صفحة المسرحية وتعمقنـــا شخصياتها ثم رددنا الفكر فى الأعمال المسرحية التى انتجت فى العشر سنوات التى خلت لألفينا اشباحا قديمة تتخايل من جديد فى اردية جديدة علـى صفحة « القضية » تشير بأنها نتيجة امتصاصات لمسرحيات سابقة ، وتحسسنا بأنهـا متخرجة من مسرحيات نعمان عاشور وفتحى رضوان وتوفيق الحكيم وغيرهم بالاضافة الى المسرحات . ولانعنى بذلك وجود تشابه فى الخصائص العامة التى يمكن ان يكون اشتراكها عاديا وسماتها غالبة لوحدانية المجتمع الذى تأخذ منه ، ولكننا نعنى المعطيات الخاصة المميزة التى اصبحت شخصياتها مألوفة للبصر والادراك الذهنى ايضا ويمكن ان نعثر على ملامحها الأساسية فىالمسرحيات السابقة ولا اعتقد ان الاتجاه الذى يسير فيه الملتزمون هو الذى حدد تلك المشابه وجعلها مشتركة وطبيعية ، ولكنهـا الدراسة والتبصر فى الخبرات الماضية ومحـاولة اضافة لبنات من نفس النوع والجنس لتدعيـم ومساندة ما سبقها من بناء .

ومضمون « القضية » لا يكد الذهن للبحث عنه فى تضاعيف المسرحية لتفسيره وعرض احتمالات تأويله . ولكنه يتصارح هنا فى كثير من المواقف ويعلن عن نفسه فى بلاغة لفظية مباشرة أو وقائع غير مباشرة يسهل ادراكها وتفهم حقيقتها . فهى تعلن أن فيها صراعا هادئا متهـادنا بين دعوتين اولاهما اصلاحية سلمية تعتمد على منطق القانون وتأمل الذات واصلاحها واخراهما ثورية انقلابية ترى العنف ومجابهة الواقع بشجاعة حتى تنتصر عليه وتغيره بما تحله من قيم محل القديمة ، غيـر اننا نلاحظ أن ثورية عبده لم تمارس نفسها فى حدث له قيمته الاجتماعية ومغزاه العميق ولكنها تعرض قوة ذاتها فى مسألة خلافية حـول الاعتـراف بالحب وتلك القضيـــة لا ترقى الى درجة الالزام الثورى فقد اشعرتنا لمحدوديتها بأن الثورية انتهت بمجرد انتصار عبده وزواجه من نبيلة وكان يمكـن للقديم المطلوب ازالته أن يتمثـل فى قضايا عامة

اكثر جدية وشمولا بدلا من تمثله فى مشكلة أقرب تخصصا والتصاقا بغريزة انسانيـة فردية ، ان للثورية هنا خطا تنكبه المؤلف وكان يمكنه ان يضع الثورية والاصلاحية المسالمة أمام قضية واحـدة ثم تدار معركة صراعية تنتصر فيها وجهة نظـره بعد أن نسلم ازاء البراهين المعروضة بأنه لا مندوحة من عملية القهر والغلبة ، ولكن المؤلف وضع القوتين المتصارعتين أمام مشكلتين غـير متكافئتين حتى ليمكن القول بأن القانون السلمى نفسه يمكنه أن يختبر الثورية بأسلوبه الخاص ويعريها من بهارجها بل ويذلها بعقلانيته ومنطقه ان لم تكن الثورة فى حد ذاتها عدالة جماعية قصاصية يوقعها المجتمع على ظالميه ، اما عن الوجه السلمى الذى يمثـلـه الاستاذ منجد فان تمثله للقانون والعدالة تمثـل بدائى اعتباطى ، فكما أن القانون فى بعض الأحيان يتمسك بمسائل شكلية لقضايا بسيطة تافهة فانه ايضا يحمى امهات المسائل الضرورية والأوضـاع الانسانية تماما كالثورية التى هى الأخرى لا تخلو فى سيرها من نزق أو انحرافـات ضرورية لحماية كيانها العام الاساسى ، وما أجدر الثورية بأن تعايش القانونية لأن هذه المعايشة أسمى ما يمكن أن يطمح الى تحقيقه مجتمع متقدم فلا جدوى من ثورة بلا قانون أو قانون بلا ثورة ، ومن هنـا نتحرر من التزامات توفيق الحكيم فى مصارعاته التى يتأثرها كتابنا الشبان فهو دائما يخلق أضدادا يمكن أن يكمل كل ضد قرينه فيجعل أحدهمـا ينتسب للقوى الفكرية أو الميتافيزيقية والآخر للقوى المادية المحسوسة ، فالحكمة تصارع القوة فى « سليمـان الحكيم » ، والسيف يناوح القانون فى « السلطان الحائر » ، والفن ضد الواقع فى « بجماليـون » ، والحب والزمن يتنازلان فى « أهل الكهف » ، والعلم يتحدى الثقافة فى « رحلة الى الغد » . . الخ

اما نبيلة الطالبة الجامعية التى تتخطى بهـا الثورية الحوادث وتمارس عليها مفهومها فى التغيير فانه شق مشلول ابكم . فمع انها حبيبة الثورى عبده وعضو معه فى تنظيمات جماعة « تحـرير الوادى » ومثقفة الا ان ذلك لم يغير من طبيعتهـا كانثى عادية لا تفترق عن امها وام عبـده أو سنية الخاطبة الجاهلات الثرثارات اللائى لا ينظرن الى العالم الا من داخل الرجل والاستسلام المطلق له ، اما تمردها على الزواج من الرجل العجوز فهـو تعبير مألوف عن رغبة غريزية طبيعية تحتج به اية انثى على الرجل الذى لا يتكافأ مع سنها فهى اذن امرأة فشلت فى دراستها ومواقفها ولم تغير الثورية من تفكيرها أو تزويدها بما يميزها عن الباقيات من بنات جنسها فى مصر وعلى هذا فقد شجعت طبيعة عبده بجانبها لأنها لم تحاول أن تقترب من قمته وتشاركه انفعالاته وتؤكد مخططه النفسى .

اما من ناحية البنـاء العضوى للمسرحية فقـد وفق المؤلف فى تركيب الحوادث الفرعية وتصويرها وفى عرض لقطات اجتماعية صميمة من الواقـع المعاش ، ونجح فى تصوير مثاليات الجيلين القديم والجديد والتيارات المتناقضة المضطربة التى تمور فى اعماق وسطوح مجتمع ما قبل الثورة ، وكـان غرضها البحث عن مسارب خاصة تنحدر اليهـا وتنطلق الى مدى ينسق بينها ويقضى على تناقضاتها . والاختلافات والتوافقات الذهنية التى ساقهـا المؤلف فى مسرحيته لدليل على حيوية المجتمـع وديناميكيته وقابليته للتطور واعتناق الفـكر الجديد ، كما كان الأسلوب الحوارى العامى طبيعيا ومسايرا لأبعاد الشخصية لا يتكلف موقفا فكها أو يقذف بتوريات لفظية بقصد افتعال الضحـك ، كما يتميز بمشاكلته للواقع وتركيبه السهل الذى يؤدى بمقتضاه مدلوله تأدية صحيحة .

***

ولقد اخرج المسرحية الاستاذ عبد الرحيـم الزرقانى فاستطاع أن يدرك المغزى الاجتمـاعى للمسرحية وأن يترجم النص الى مجسدات تعبر عن وجهة نظره المستخلصة من فهمـه المستقل للنص فى أن المجتمع الذى يقوم بتصويره واعـادة خلقه يصطخب بشتى الاتجاهات فى سبيل البحث عن هدف مفقود ، وفقدان الهدف هذا هو جوهر القضية فى ذاتها وقد اختار مع مصمم المناظـر الاستاذ عبد الفتاح البيلى الوانا ايحائية فنيـة لا تبترد بطبيعية الواقع أو تخالفه ، فاللون الاحمر الدموى يغطى منزل عبده الممثل للدعوة الثورية

واللون الرمادى الحائل الذى لعقه الزمن يكسو صومعة الاستاذ منجد وبيت نبيلة عليه الوان مفككة باهتة أما الجدار الضخم الذى يحجز المساكن عن الشارع والحياة الخارجية فمطلى بلون معتم كما لو انه جدار فى قلعة أو فى سجن كبير .

كما وفق المخرج ايضا فى توزيع الحركة على ابعاد المسرح وتحديد ايقاعاتها وأن يصور البيئة التى جرت فيها الأحداث ويعطيها مكونات طبيعتها حتى لنكاد نشم رائحة حياتنا فيها ونلتحم شعوريا بجوها ووقائعها ، وأضاف بالتمثيل الصامت فى ردهة المحكمة خطوطا كاريكاتيرية لا تحتاج الى تعليق ولكن لها مغزاها النافذ المؤثر كالأم اللاجئة الى ساحة العدالة تجرر أطفالها أو هذا الخليط العجيب من البشر الذى تجذبه المحاكم اليها وان كان من المعتقد أن عنصر الاضاءة كان يمكنه ان يلعب دورا أكثر ايجابية وتعبيرا .

***

ولقد نجح الممثلون : شفيق نور الدين « منجد » وصلاح سرحان «عبده» وحسن البارودى «ثابت» وأحمد الجزيرى « الطنساوى » وعبد السلام محمد وزميله عبد الرحمن أبو زهره « الكاتبان العموميان » والممثلات نجمة ابراهيم « أم نبيلة » واحسان شريف « أم عبده » وسهير البابلى «نبيلة» وملك الجمل « سنية » وأثبتوا جميعا مقدرات فائقة فى تصوير الشخصيات التى مثلوها وذلك التفوق ناتج عن احساس صادق بعاطفة الدور ثم عن القدرة الأدائية فى التعبير الصوتى والحركى عن هذا الاحساس المنفعل ، وان يكن من الصعب تحليل الخلق التمثيلى الذى أبدعه كل ممثل كما تحلل العملية الأدبية فى الدراما لتجلية الصورة الرائعة التى يرسمها الممثل فى ذهن متفرجه فان كل أبطال المسرحية وثانوييهم لم يحاولوا محاكاة المألوف من الحركة واللهجة المميزة للشخصيات المتواجدة على مسرح الواقع من خلال رؤاهم الذاتية وتجربة الاحتكاك بها ولكنهم توصلوا بمواهبهم المدربة الى أن الأداء الداخلى للشخصية المتخيلة هو جوهر الأداء الخارجى الذى تعكسه فوق الجسم وتترجمه وسائل التنفيذ التمثيلية من حركة وصمت وتلوينات صوتية واستجابة للشخصيات المقابلة وتفهم حركاتها لأن خلق الشخصية على خشبة المسرح يعنى تسوية التجربة الخيالية المعارة من عالم الحس ثم الترجمة عن الملامح الجديدة المخلوقة من خلال رموز الأداء الظاهرة حتى يتعادل الظاهر والمتخيل ، وبهذا نجح شفيق نور الدين ، والبارودى ، ونجمة ابراهيم فى اقناعنا بهذا العالم الواقعى المخلوق مرة أخرى .

فالممثل كلما ابتعد فى تصوير دوره عن الاستعانة بالرمز المألوف للمشاهد فى واقعه وكلما ابتعد عن الفوتوغرافية أتيحت له عملية الخلق والابداع اما اذا استمر فى استخدام رمز معين بلى وتآكل من التكرار ومن الألفة فان المشاهد يحس بأن الممثل « يمثل » بمعنى انه يحاكى محاكاة تقليدية باردة ومن ثمة لا يتحقق الايهام المطلوب .

سنية الخاطبة (ملك الجمل) ، أم نبيلة (نجمة ابراهيم) ، ام عبده (احسان شريف) فى بهو المحكمة



من روائع القصص العالمي

اطلاق النار على فيل



بقلم : جورج أورويل

ترجمة : رمسيس عوض

في مدينة مولمين في بورما السفلى كنت مكروها من عدد كبير من الناس ـ انه الوقت الوحيد في حياتي الذي بلغت فيه درجة من الأهمية تكفي لأن يحدث لي هذا. كنت أعمل ضابط بوليس قسم فرعي بالمدينة.

وكان الشعور ضد الأوروبيين مريرا للغاية يجد تعبيرا عنه بطريقة غير هادفة وأسلوب وضيع . ولم يكن أحد يملك من الجراة والجسارة ما يجعله يقدم على اثارة الشغب والاضطراب . ولكن اذا حدث أن تجولت سيدة أوروبية في الأسواق بمفردها كان من المحتمل أن يعمد أحدهم الى بصق عصارة أوراق الفلفل على ثوبها . وكنت بحكم وظيفتي كضابط بوليس هدفا واضحا للاستفزاز والتحرش كلما سنحت لهم الفرصة لفعل ذلك وهم في مأمن .. وعندما كان واحد من الأهالي خفيف الحركة يقوم بحركة تجعلني اتعثر فأسقط على أرض ملعب الكرة، وكان حكم المباراة ـ وهو من الأهالي ايضا ـ يغض الطرف عن هذا ناظرا الى الاتجاه الآخر، كانت صيحات الجمهور المحتشد تدوى مهللة في ضحك بغيض وقد حدث هذا أكثر من مرة .. وفي نهاية الأمر أثيرت اعصابي للغاية من جراء وجوه الشبان الهازئة الصفراء التي كنت القاها في كل مكان ، والاهانات وصيحات الاستهزاء التي كانت تلاحقني على بعد آمن . وكان الكهنة البوذيون الشبان أسوأ الهازئين على الاطلاق ، فقد زخرت المدينة بعدة آلاف منهم وبدا أنه لم يكن لدى أي واحد منهم ما يعمله سوى الوقوف على نواصي الشوارع والتعرض للأوروبيين بالسخرية والاستهزاء .

كان كل هذا محيرا للألباب ومثيرا للأعصاب لأني كنت حينذاك قد أيقنت أن الاستعمار شر وأنه من الأفضل لي أن اهجر وظيفتي بأسرع ما يمكن . وكنت من الناحية النظرية ـ وسرا بطبيعة الحال ـ شديد العطف على أهل بورما وأناصب البريطانيين الغاصبين العداء .. أما عن العمل الذي كنت أقوم بتأديته فربما كنت أحمل له من البغضاء اكثر مما استطيع توضيحه ، ففي وظيفة مثل التي كنت اشغلها ترى عن كثب عمل الامبراطورية القذر .. وكان من اشد الأمور ايلاما على نفسي منظر المسجونين البائسين وهم يتكدسون في زنزانات السجون التي ينبعث منها العفن ، ورؤية وجوه المحكوم عليهم لآماد طويلة وقد اعتراها لون رمادي أغبر وعلاها الوجل الذليل كما كان يحز في نفسي مشهد اعجاز الرجال المثخنة بالجراح والندوب نتيجة ضربهم ضربا مبرحا بعصى الخيزران : كل هذه الأشياء كانت تثير في نفسي احساسا بالذنب لا يطاق . ولكنني لم أكن قادرا على

أن ارى أيا من الأشياء فى نسبها الصحيحة ، وكنت صغير السن ناقص التعليم وكان على أن أصل الى حل لمشكلاتى فى الصمت المطبق المفروض على كل رجل انجليزى فى الشرق • حتى كون الامبراطورية الانجليزية تعالج سكرات الموت كان أمرا يغيب عن ادراكى •• أكثر من هذا أننى لم أكن أعلم أنها افضل بكثير من الامبراطوريات الناشئة التى توشك أن تحل محلها •• كل ما كنت أعلمه هو أننى شعرت بأنى محاصر بين كراهيتى للامبراطورية التى أسهر على خدمتها وغضبى الذى يغلى على الحيوانات المفترسة الصغيرة الشريرة الروح التى سعت جاهدة أن تعرقل عملى بحيث يصبح مستحيلا •• وبجانب من عقلى كنت أفكر فى الحكم البريطانى فى الهند على أنه استبداد متصل وشيء يضغط على إرادة الشعوب الراكعة المستذلة لآماد طوال ويكبلها ويجذبها الى القاع •• ولكن بالجانب الآخر من عقلى كنت افكر فى ان أعظم فرحة تتلخص فى طعن أحشاء كاهن بوذى بسونكى البندقية • وهذه المشاعر نتيجة جانبية يولدها الاستعمار بطبيعة الحال • وان شئت مصداقا لقولى فعليك أن تسأل أى موظف من الانجليز المستوطنين فى الهند عن ذلك اذا استطعت أن تلقاه فى وقت لا يقوم فيه بأداء مهام وظيفته •

وذات يوم حدث شيء أنار السبيل واضاءه بطريقة غير مباشرة •• كانت حادثة صغيرة فى حد ذاتها ولكنها كانت كفيلة باعطائى نظرة الى طبيعة الاستعمار الحقة أفضل من نظرتى السابقة والى الدوافع الحقيقية التى تقبع وراء تصرفات الحكومات المستبدة •• ففى صبيحة أحد الأيام المبكرة اتصل بى تليفونيا مساعد المفتش فى قسم البوليس الواقع فى الطرف الآخر من المدينة وأخبرنى أن فيلا يعيث فى السوق فسادا ورجانى أن اذهب وافعل شيئا فى هذا الأمر •• ولم أكن أعلم ما يمكننى القيام به ولكنى أردت أن أرى ما كان يحدث فامتطيت صهوة جواد صغير وبدأت رحلتى •• وأخذت معى بندقيتى وهى قديمة من طراز وينشستر ٤٤ وأصغر بكثير من ان تردى فيلا صريعا ولكنى اعتقدت ان الضوضاء قد تفلح فى تهويشه •• وفى الطريق استوقفنى عدد من اهل البلدة وأحاطونى علما بما كان الفيل يفعله •

ولم يكن بطبيعة الحال فيلا متوحشا بل كان فيلا أليفا أصابه هياج الفيلة وجنونها الموسمى •• وكان مكبلا بالسلاسل كما هى العادة المتبعة مع الفيلة الأليفة عند تحين نوبة هياجها الموسمية •• ولكن الفيل أمكنه فى الليلة السابقة أن يحطم أغلاله وينطلق هاربا •• وكان حارس الفيل ـ وهو الشخص الوحيد الذى يمكنه أن يروض الفيل ويسيطر عليه عندما تعتريه هذه الحالة ـ قد سارع الى مطاردته ولكنه سلك الطريق الخطأ فأصبح على بعد يقطعه المسافر فى اثنتى عشرة ساعة • وفى الصباح عاد الفيل الى الظهور فجأة فى المدينة ولم يكن لدى الأهلين سلاح يذودون به عن أنفسهم فكانوا مغلوبين على أمرهم لا حول لهم ولا قوة أمام الفيل الذى كان قد فرغ من تدمير كوخ من الخيزران يملكه أحد الأهالى وقتل بقرة والهجوم على محال الفاكهة والتهام المخزون فيها • والى جانب ذلك قابل الفيل فى طريقه عربة القمامة التابعة للبلدية ، ولما حاول السائق ان يقفز منها ويخف هاربا ، قلب العربة رأسا على عقب وأعمل فيها تحطيما •

وكان مساعد مفتش البوليس البورمى وبعض الكونستبلات الهنود ينتظرون حضورى فى الحى الذى سبق أن شوهد الفيل فيه •• وكان هذا الحى فقيرا للغاية ، وعبارة عن تيه من أكواخ الخيزران المسقوفة بالسعف يتعرج على سطح جانب تل منحدر •• وأنا أذكر أن ذلك الصباح كان ملبدا بالغيوم وخانقا فى بداية موسم انهمار الأمطار •• وبدأنا فى سؤال الناس عن مكان الفيل وفشلنا كالمعتاد فى الحصول على أية معلومات أكيدة وهذه هى الحال بصورة لا تتغير فى الشرق •• تسمع قصة من بعيد فتخال دائما أنها واضحة وضوحا كافيا ، ولكن كلما اقتربت من مكان الأحداث ازدادت القصة غموضا •• وأفتى بعض الناس أن الفيل قد سلك سبيلا معينا وأفتى البعض الآخر أنه سلك سبيلا مختلفا ، وزعم آخرون أنهم لم يسمعوا عن أى فيل قط •

وكدت أن أقرر أن القصة بأكملها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأكاذيب عندما ترامت الى سمعى صيحات على مسافة قريبة •• وتعالت صيحة مرتفعة يسيطر عليها الجزع وهى تقول : « اذهب بعيدا يا ولد ، اذهب بعيدا فى الحال » • وظهرت من وراء ركن كوخ امرأة متقدمة فى السن تقبض على غصن فى يدها تبعد به فى عنف حشدا من الأطفال العراة •• وتبعها عدد أكبر من النساء يطلقن ألسنتهن صائحات •• وبات من الواضح أن هناك شيئا لا ينبغى للأطفال ان تقع أبصارهم عليه •• ودرت حول

الكوخ فرأيت جثة رجل ميت منبطح فى الوحل ٠٠ وكان الميت واحدا من الفعلة الهنود، أسود اللون يكاد يكون عاريا ولا يمكن أن تكون قد انقضت على وفاته دقائق عديدة ٠٠ وقال الناس ان الفيل قد انقض عليه فجأة من خلف ركن الكوخ وأمسك به بخرطومه ووضع قدمه على ظهره وسحقه فى الأرض ٠٠ وكان ذلك وقت الموسم المطير كما كانت الأرض مبتلة لينة فغار وجهه فى الأرض حافرا حفرة يبلغ عمقها قدما وطولها ياردتين ، وكان الميت مستلقيا على بطنه وقد انعقد ذراعاه على هيئة صليب والتوى رأسه نحو جانب منها التواء حادا واكتسى وجهه بطبقة من الطين واتسعت حدقتا عينيه وانكشفت أسنانه بصورة تنم عن ألم لا يطاق ٠ (وبهذه المناسبة لا تقل لى أبدا ان منظر الموتى يرفرف عليه السلام فالغالبية العظمى من الجثث التى رأيتها كانت تبدو جهنمية بشعة) ٠٠ وتسبب احتكاك قدم الحيوان المفترس فى تسلخ الجلد من ظهره تماما كما يسلخ الانسان جلد أرنب ٠٠ وما أن وقع بصرى على الميت حتى ارسلت جندى المراسلة الى بيت صديق مجاور فى طلب بندقية لصيد الفيلة، وكنت قد أرجعت الجواد الصغير لأنى لم أكن اريد أن يستولى الفزع المجنون عليه فيلقى بى من فوق ظهره اذا اشتم رائحة الفيل٠

وقفل جندى المراسلة راجعا بعد بضع دقائق حاملا معه بندقية وخمس طلقات وفى نفس الوقت وصل بعض الأهالى وأبلغونا أن الفيل فى حقول الأرز أسفل التل ، وأنه على بعد لا يزيد عن بضع مئات من الياردات لا غير ٠٠ وعندما بدأت فى التحرك الى الأمام خرج أهل الحى على بكرة أبيهم تقريبا من منازلهم وتبعونى فقد رأوا البندقية وكانوا جميعا يتصايحون فى انفعال قائلين انى سأطلق النار على الفيل ٠٠ ولم يكونوا قد أظهروا كبير اهتمام بالفيل عندما كان يعيث فى بيوتهم فسادا ٠٠ ولكن الأمر أصبح مختلفا الآن فهو وشيك بأن يردى قتيلا ٠٠ وكان فى هذا شىء من التسلية والترفيه بالنسبة لهم تماما كما تجد جمهرة من الانجليز نفس التسلية والترفيه فى مثل هذه الظروف ٠٠ وكانوا الى جانب ذلك يريدون لحمه ٠٠ وجعلنى هذا اشعر شعورا غامضا بعدم الارتياح ، فلم تكن لدى نية اطلاق الرصاص على الفيل ـ لقد أرسلت فى طلب البندقية لمجرد الدفاع عن النفس اذا اقتضت الضرورة ذلك ٠٠ وانه لمن الأمور المثيرة للأعصاب على الدوام أن تجد نفسك وقد تبعك حشد كبير من الناس ٠٠ وسرت الى سفح التل وأنا اشعر وأبدو كالمغفل حاملا البندقية على كتفى وجيش من الناس يتزايد عددهم دائما يجدون فى أثرى ٠٠ وعند السفح عندما يبتعد الانسان عن الأكواخ يجد طريقا ممتدا مرصوفا بالأحجار ووراءه قفر من حقول الأرز يغطيه الطين ويبلغ عرضه الف ياردة لم يتم حرثه بعد ولكنه مبتل نتيجة لتساقط أول الأمطار ويكسوه الحشيش الخشن فى بقاع متناثرة منه وكان الفيل واقفا على بعد ثمانى ياردات من الطريق وقد ولانا جنبه الأيسر ولم يعر الفيل اقتراب الحشد منه ادنى التفات فقد كان مشغولا باقتلاع حزم الحشيش وخبطها على ركبتيه لتنظيفها ثم يحشو بها فمه ٠

وتوقفت على الطريق وبمجرد أن رأيت الفيل ايقنت يقينا تاما أنه لا ينبغى على اطلاق النار عليه ، فقتل فيل عامل مسألة خطيرة اشبه ما تكون بتدمير آلة ضخمة باهظة التكاليف ـ ومن الواضح أنه ينبغى على الانسان الا يقدم على هذا التدمير اذا كان من الممكن تفاديه ٠٠ ومن تلك المسافة بدا أن الفيل ـ وهو يأكل فى سلام وسكينة ـ وهو لا يزيد فى خطره عن بقرة ٠٠ واعتقدت حينذاك كما أعتقد الآن أن نوبة هياجه قد بدأت تزايله بالفعل ٠٠ وفى هذه الحالة لن يفعل شيئا أكثر من التجول دون الحاق الأذى بأحد حتى يعود حارسه ويقبض عليه ٠٠ أضف الى ذلك أننى لم أشعر بأدنى رغبة فى اطلاق الرصاص عليه ٠٠ واستقر رأيى على مراقبته لفترة وجيزة حتى أتأكد من أن ضراوته لن تعود اليه ، ثم انصرف بعدها الى بيتى ٠

ولكنى فى تلك اللحظة نظرت حولى الى الحشد الذى كان قد تبعنى ٠٠ كان حشدا غفيرا يضم الفى شخص على أقل تقدير يتزايد عددهم فى كل دقيقة وسد الحشد الطريق على كل من جانبيه لمسافة طويلة ٠ وتطلعت الى بحر الوجوه الصفر التى تعلو ملابسهم الزاهية ـ وجوه تطفح بالسعادة والبشر وتنفعل لهذا القدر من الترفيه وكلهم واثقون من أن الفيل سيلقى حتفه ٠ وكانوا يرقبوننى كما لو كنت واحدا من الحواة يتأهب لعرض احدى حيله ٠ لم يكونوا يحملون لى الحب ولكنى والبندقية السحرية فى يدى أصبحت لفترة موقوتة شيئا جديرا بالمراقبة والتطلع ٠٠ وادركت فجأة أننى ملزم باطلاق النار على الفيل بغض النظر عن أى اعتبار فقد كان الناس يتوقعون منى هذا وأصبح لزاما على أن أفعل ما

يتوقعون وامكننى أن أشعر بألفى ارادة تضغط على وتدفعنى الى الأمام بشكل لا سبيل الى مقاومته ٠

وفى هذه اللحظة فقط أدركت لأول مرة وأنا واقف هناك أحمل البندقية بين يدى ، الخواء والعبث اللذين تنطوى عليهما سيطرة الرجل الأبيض فى الشرق ٠٠ هأنذا الرجل الأبيض ببندقيته أقف أمام حشد من الأهلين أعزل ، وأبدو من الناحية المظهرية كما لو كنت الممثل الرئيسى فى مسرحية ولكنى كنت فى حقيقة الأمر مجرد لعبة تتقاذفها ذات اليمين وذات اليسار ارادة تلك الوجوه الصفر ورائى ٠ وأدركت فى هذه اللحظة أن الرجل الأبيض عندما يغدو عاتيا مستبدا انما يقضى على حريته الخاصة ، ويصبح نوعا من الدمية الجوفاء المصطنعة وصورة «الصاحب» (١) التقليدية المألوفة لأن شرطا من شروط حكمه أن ينفق عمره فى محاولة التأثير على أهل البلد وايهامهم بأشياء يدخلها فى روعهم ولذلك فهو يرى لزاما عليه فى كل أزمة أن يفعل ما يتوقعه أهل البلد منه ٠ وهو يرتدى قناعا ويمضى الوقت تشكيل وجهه بحيث يتناسب مع هذا القناع ٠

كان لزاما على ان أطلق النار على الفيل ٠ لقد التزمت بذلك عندما أرسلت فى طلب البندقية ، فالصاحب ملزم بأن يتصرف كصاحب ، عليه أن يظهر بمظهر المصمم العاقد العزم المحدد الأهداف الذى يعرف ما استقر رأيه عليه ولا يحيد عنه ، أما أن اقطع كل هذه المسافة حاملا بندقية فى يدى وورائى الفا شخص يسيرون فى أعقابى وبعدئذ أنكص وأنا أجر اذيال الضعف والوهن فلا ٠٠ هذا أمر مستحيل ٠ سيسخر الحشد منى ويستهزىء بى وما حياتى بل وحياة كل رجل أبيض فى الشرق سوى كفاح طويل الأمد من أجل تجنب السخرية وتفادى الاستهزاء ٠

والكنى لم اكن راغبا فى أطلاق النار على الفيل ٠ وجعلت ارقبه وهو يضرب حزمة الحشيش على ركبتيه فى تلك الروح الوديعة الدالة على الانشغال التى تتميز بها الفيلة ٠٠ وبدا لى ان اطلاق النار عليه ينطوى على جريمة قتل ٠٠ ولم تكن نفسى فى ذلك الوقت تعاف قتل الحيوانات ولكنه لم يسبق أن أطلقت النار على فيل ولم يسبق لى أن شعرت بالرغبة فى هذا ٠ (وعلى نحو ما يبدو لى دائما ان قتل حيوان ضخم أسوأ من قتل حيوان صغير) ٠ والى جانب ذلك فهناك صاحب الفيل الذى لا بد من ادخاله فى الاعتبار ٠٠ والفيل الحى كان يساوى على الأقل مئات الجنيهات أما الفيل الميت فلا يساوى أكثر من قيمة سنه ومن الجائز أنها لا تتجاوز خمسة جنيهات ٠٠ ولكن كان على أن اتصرف بسرعة ٠٠ والتفت الى بعض الأهلين الذى ينم مظهرهم على أنهم من اصحاب الخبرة وكانوا قد وفدوا الى هناك قبل وصولنا ٠٠ وسألتهم عن سلوك الفيل فرددوا جميعا نفس الاجابة: « لم يكن يلتفت اليك اذا تركته وشأنه ولكنه قد ينقض عليك اذا اقتربت منه أكثر مما ينبغى » ٠

وكان من الواضح لى تماما ما ينبغى على أن أفعله ٠٠ ينبغى على أن أقترب من الفيل ،قل على بعد خمس وعشرين ياردة منه ، واختبر مسلكه فاذا هجم على يمكننى فى هذه الحالة أن أطلق عليه النار ، أما اذا لم يلتفت الى فليس هناك أدنى خطر من تركه حتى يعود اليه حارسه ٠٠ ولكنى كنت أعلم أيضا أننى لن أفعل شيئا من هذا القبيل فقد كنت لا أجيد اصابة الهدف بالبندقية وكانت الأرض لينة موحلة يغوص فيها الانسان عند كل خطوة يخطوها ٠٠ واذا هجم على الفيل ولم اصبه بطلقتى فلن يتوفر لى من فرص النجاة أكثر مما يتوفر لضفدعة تحت وابور زلط ٠٠ ولكن حتى فى ذلك الوقت لم اكن أفكر بالذات فى النجاة بحياتى ولكنى كنت أفكر فقط فى الوجوه الصفراء التى ترقبنى من الخلف ، ففى تلك اللحظة بينما كان الحشد يرقبنى لم أكن أشعر بالخوف بالمعنى المألوف كما كنت سأشعر به لو كنت بمفردى ٠٠ يجب على الرجل الأبيض ألا يعرف الخوف الى قلبه سبيلا أمام أهل البلد ٠٠ ولهذا فالخوف فى العادة لا يتطرق الى قلبه ٠٠ وكانت الفكرة الوحيدة التى تشغل بالى تنحصر فى أنه اذا حدث شىء لى فسيرانى أولئك الألفان من الأهالى وأنا أطارد وامسك وأداس تحت الأقدام واتحول الى جثة يتقلص وجهها رعبا كجثة الهندى اعلى التل ٠٠ ولو حدث لى هذا فمن المحتمل جدا أن يتضاحك البعض ٠٠ وهذا لن يكون ٠٠ وكان هناك حل آخر وحيد ٠٠ حشوت البندقية بالرصاص ورقدت على الأرض حتى يسهل على اصابة الهدف ٠

وساد الحشد صمت تام وندت عن حناجر لا يحصى عددها تنهيدة عميقة منخفضة سعيدة كالتى

---

(١) كلمة (صاحب) لقب يطلقه الهنود على الرجل الأبيض (المترجم)

تند عن النظارة وهم يرون ستار المسرح يرتفع أخيرا بعد طول انتظار ٠٠ واوشكوا على الحصول على قدرهم من الترفيه رغم كل شيء ٠٠ وكانت البندقيـــة من طراز ألمانى ، جميلة الصنع ذات أدوات للتصويب خيوطها متقاطعة ٠٠ ولم أكن أعلم حينذاك أنه لصيد فيل يتعين على الصيادان يصوب على خط وهمى يصل بين فتحتى أذنيه ٠٠ ولذلك كان ينبغى على أن أصوب مباشرة الى فتحة الأذن لأن الفيل كان فى موضع جانبى ولكن ما حدث فى الواقع هو أننى صوبت بندقيتى عدة بوصات الى الأمام من فتحة الأذن معتقدا أن المخ موجود الى الأمام بعيدا عنها ٠

ولما ضغطت على الزناد لم أسمع صوت فرقعة أو أشعر بارتطام ـ والانسان لا يسمع فرقعة أو يشعر بارتطام ابدا عندما تصيب الطلقة هدفها ٠٠ ولكنى سمعت زئير الابتهاج الجهنمى يتصاعد من الجموع ٠٠ وفى تلك اللحظة وفى وقت أقصر ـ كما يتراءى للانسان ـ من أن يكفى الطلقة أن تصل الى هدفها ٠٠ طرأ على الفيل تغير مروع غامض ٠٠ ولم يبد حراكا أو يتهافت ولكن التغير أصاب كل جـــزء من أجزاء جسمه ٠٠ وبدا على حين غرة مذهولا من وقع المفاجأة منكمشا عجوزا للغاية كما لو كان أثر الطلقة المخيف قد أصابه بالشلل دون أن يســقطه على الأرض ٠٠ وأخيرا وبعد وقت بدا طويلا رغم أنه قد لايعدو خمس ثوان أستطيع ان أقول أنه تهاوى على ركبتيه فى ترهل واسترخاء ٠٠ وسال اللعاب من فمه وظهرت عليــه علامات شيخوخة هائلة حتى ليحسب الانسان أنه بلغ من العمر ألوفا من الأعوام ٠٠ ولم يتهافت عند الطلقة الثانية ولكنه نهض على قدميه فى بطء يائس شديد وانتصب واقفا فى وهن وقد خارت قدماه وتدلى راسه ٠٠ وأطلقت للمرة الثالثة ، وكانت هذه الطلقة هى التى أجهزت عليه ٠٠ وكان بوسعك أن ترى الألم العميق يهز كل جسده وينزع عن قدميه البقية الباقية من القوة فيه ٠٠ ولكن بدا فى سقطته كأنه قد نهض لحظة واحدة ، فعندما تهاوت قدماه الخلفيتان تحته بدا انه يرتفع كأنه صخرة ضخمة تتدحرج من عل وقد ارتفع خرطومه كأنه شجرة نحو السماء ٠٠ وندت عنه صيحة الفيلة وكانت الأولى والأخيــرة ٠ وعندئذ هوى على بطنه فى اتجاهى بارتطام بدا أنه يهز حتى الأرض التى كنت ارقد عليها ٠

ونهضت واقفا ، وكان الأهالى قد سبقونى مسرعين عبر الوحل وأصبح من الواضح أن الفيل لن ينهض ثانية على الاطلاق ، ولكنه لم يمت وظل يتنفس بانتظام شديد تنفسا تتخلله شهقات طويلة وظل جنبه الذى بدا كالأكمة يرتفع وينخفض فى ألم .وكان الفيل فاغرا فاه وأمكننى ان ارى داخل فمه أعماق حلقه الشاحب فى لون القرنفل ٠ وانتظرت مدة طويلة حتى يسلم أنفاسه الأخيرة ولكن تنفسه لم يضعف واخيرا أطلقت الرصاصتين اللتين كانتا فى حوزتى فى المكان الذى ظننت أنه يحوى قلبه ٠ وانهمر الدم الجامد كالمخمل القانى بيد أنه لم يمت ٠ حتى جسده لم يهتز عندما اصابته الطلقات وكان يموت ببطء شديد وفى ألم عظيم ولكن فى عالم ناء بعيد عنى لا تستطيع فيه طلقة اخرى أن تلحق به من الأذى أكثر مما لحق به وشعرت أنه يجب على ان أضع حدا لذلك الصوت الفظيع ٠ وبدا من الفظاعة ان يرى الانسان الحيوان الضخم مستلقيا هناك لا يملك ان يتحرك ولكنه فى نفس الوقت لا يملك أن يموت ولا يمكننى حتى الاجهاز عليه ٠ وارسلت أحدهم لاحضار بندقيتى الصغيرة وافرغت فى قلبه رصاصة تلو الأخرى والى أسفل حلقه وبدا أن الرصاصات لا تتـرك فيه اى أثر ٠ واستمرت الشهقات المعذبة فى انتظام يشبه انتظـام الصوت الرتيب المنطلق من ساعة حائط ٠

وفى النهاية لم أستطع ان أتحمل المنظر أكثر من هذا فانصرفت لحالى وسمعت فيما بعد أن موتـــه استغرق نصف ساعة ٠ وكان الأهلون مشغولين فى احضار الأوعية والسلال حتى قبل أن أنصرف وبلغنى انهم قاموا بنزع لحمه حتى كادوا أن يصلوا الى العظام قبل أن ينصرم العصر ٠

وفيما بعد كانت هناك بطبيعة الحال مناقشات لا تنتهى عن اطلاق النار على الفيل ٠ واستولى الغضب على صاحبه ولكنه كان هنديا لا غير ولم يكن بيده شىء يعمله ٠ والى جانب ذلك كنت من الناحيـــة القانونية قد فعلت الصواب فالقانون ينص على قتـل الفيل كالكلب المسعور اذا فشل صاحبه فى السيطرة عليــه ٠ وانقســم الرأى بين الأوروبيين وأيدنى المتقدمون منهم فى السن أما الشبان فقالوا ان الاقدام على اطلاق النار على فيل لقتله فاعلا هنديا عار مشين لأن قيمة الفيل تفوقا قيمة اى فاعل هندى لعين وفيما بعد كان سرورى بموت الفاعل الهندى عظيما لأن هذا أعطانى تعلة كافية أتعلل بها لقتل الفيل وكثيرا ما كنت أعجب اذا كان اى من الآخرين قد فهم أننى قتلت الفيـــل لا لشىء الا لأنى لم أحب أن اظهر بمظهــر المغفل ٠

الحنين في أدب المهجر

بقلم : توفيق حنا

في قصيدة « انشودة الغريب » للشاعر القروى نلمس صورة صادقة للشعور المهجرى المفترب الذى تعيش فى أعمق أعماقه رغبة ملحة صادقة فى العودة الى الوطن .. يقول شاعرنا فى حنين حزين:

حتام أحيا غريب	مالى وطن
يا يوم وصل الحبيب	أنت الزمن
وهو بقلبى رمى	سهم النوى
يكويه ربى كما	قلبى كوى
هيهات غير الحمى	ما لى دوا
لبنان نعم الطبيب	للمتحن
ان كنت منى قريب	زال الحزن
اياك يهوى الفؤاد	يا أمنا
من دون البلاد	يوما لنا
هل يا ترى من معاد	انت المنى
يا حسن يوم تؤوب	فينا السفن
نشتم قبل الغروب	ريح الوطن

وفى قصيدة أخرى نجد الحنين يدفع شاعرنا القروى رشيد سليم الخورى الى مرحلة صوفية متطرفة عندما يردد :

ما البرازيل مهجرى	ليس لبنان لى حمى
ان نفسى غريبة	تشتكى البعد منهما
انا ما دمت فى الثرى	وبعيدا عن السما
مهجتى كلها جوى	كبدى كلها حنين
نازح اشتكى النوى	دأبى النوح والانين

هذه الصرخة الصوفية تعبر عن قمة الشعور بالحنين .. هذا اللون العاطفى الذى يعبر عن الشكل الرومانتى الذى اتخذه الادب المهجرى بعد أن توفرت له عناصر البعد عن الوطن والحنين الى الماضى وحب الطبيعة ، ولهذا نجد الحزن والبكاء



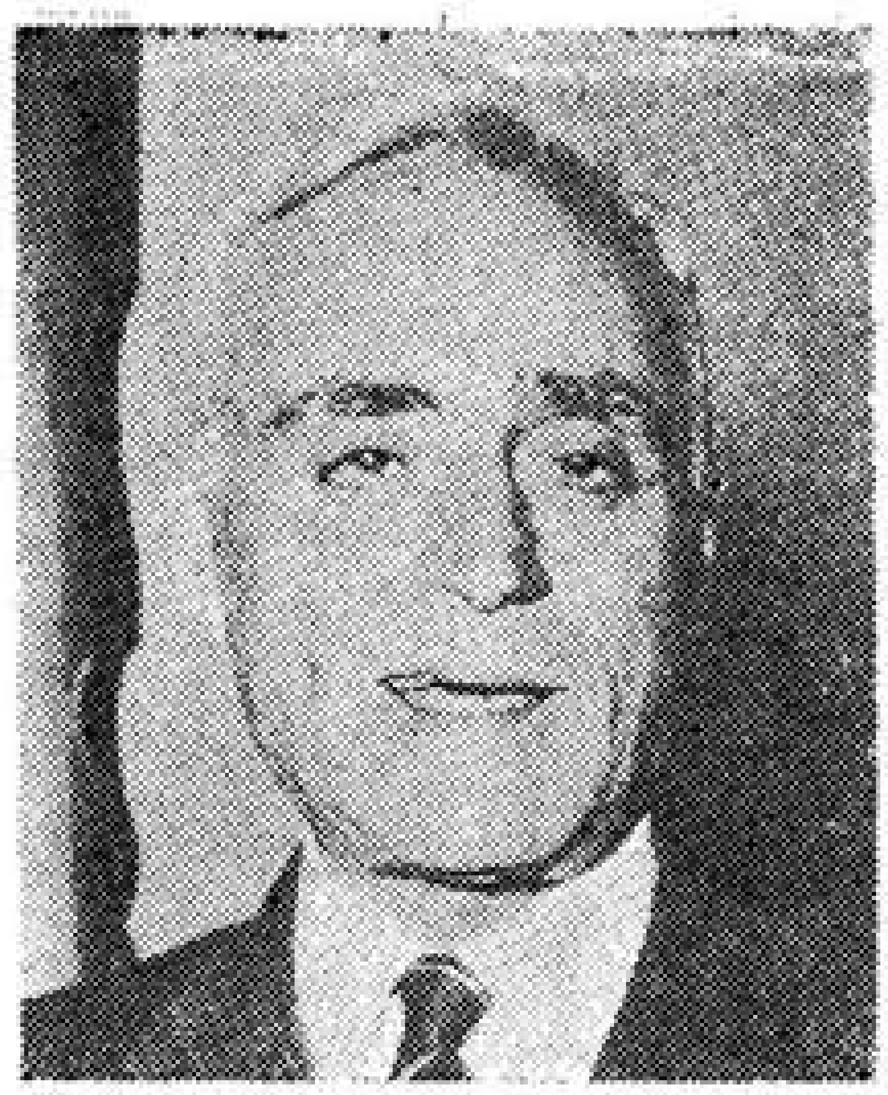
ايليا ابو ماضى

والنواح والالم والانين والحنين تلون هذا الجو النفسى والفنى الذى تعيش فيه وتنمو معظم أعمال أدباء المهجر وشعرائه . يقول زكى مبارك :

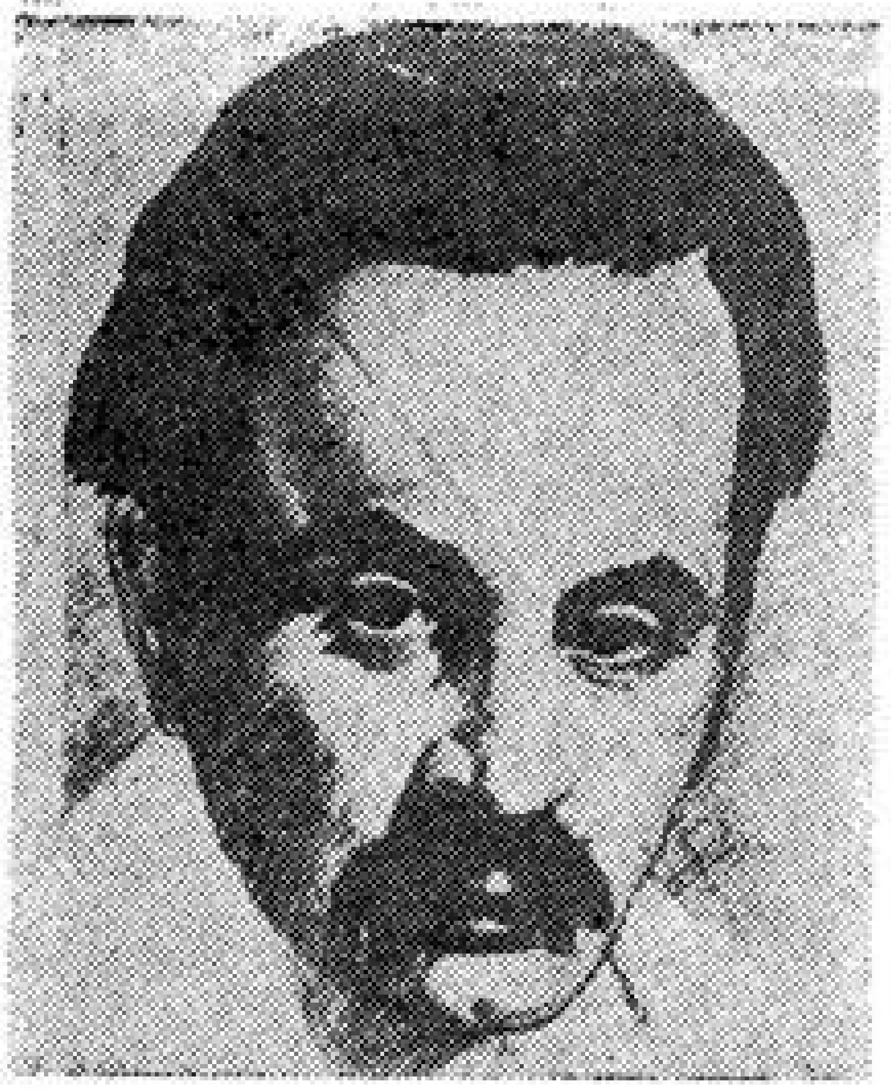
« التاريخ يشهد أن الهجرة كانت من المذاهب السورية فى كثير من العهود .. ونواح المهجريين الموصول يشهد بأنهم فى امريكا غرباء . فمن أراد أن يعرف سر الحزن فى الادب



ميخائيل نعيمة



الشاعر القروى



جبران خليل جبران

السريانى القديم ومصدر اللوعة فى الادب السورى الحديث فليذكر أن الاغتراب والاضطهاد هما الاصل فى ذلك » .

ونجد عند الشاعر شكر الله الجر تمجيدا للالم فى هذه الأبيات :

انت لولا الهم لا تفقه معنى الوجود
انت لولا الحزن لاتسمع أنغام الخلود
لا ولا تسمعهمس الله فىقصفالرعود
ان فى الحزن سرورا لا تراه فىالسرور
ان فى الآلام لذات لارباب الشعور

وقد اكد جبران خليل جبران هذا المعنى بلسان المصطفى فى هذه الكلمات التى يرددها نبىجبران (١)

« ان فرحكم هو حزنكم رفع عن وجهه القناع .

« كلما غاص الحزن فى أعماقكم زاد قدر ما تستوعبون من فرح

« انك فى الحقيقة تفرح بما كان يوما مصدر حزنك »

ويحدثنا ميخائيل نعيمة عن هذه الروح المهجرية فى صدق وعمق :

«أطل القرن العشرون على الديار العربية وهى رازحة تحت أثقال خمسة قرون من الحكم العثمانى ، يتبختر الفقر فى أرجائها ويتربع الذل فى قلوب بنيها وبناتها وتخيم العتمة على عقول كبارها وصغارها . لقد كان الفكر مغلقا والذوق آسنا والارادة الخلاقة مشلولة »

رحل المهجريون طلبا للامن والحرية معا ،وكانت الهجرة هربا من سلطان ظالم ومن جو معتم ومن تعصب ذميم ، ومن اضطهاد للعقول والقلوب والأرواح والأجسام .

وفى أمريكا الشمالية تألفت جماعة « الرابطة القلمية » وفى أمريكا الجنوبيةتألفت جماعة «العصبة الأندلسية » .

ويفسر جبران احساس المهجرى نحو وطنه — وجبران زعيم جماعة « الرابطة القلمية » — فى هذه الكلمات :

« أنا أنظر الى سوريا نظرة الابن الشفوق الى أمه المريضة بعلتين هائلتين : علة التقليد وعلة التقاليد ، التقاليد تجعل المرء كالاعمى السائر فى نور النهار ، والتقليد يجعله كالبصير السائر فى ظلمة الليل ، وما الفرق بين الرجلين سوى أن نفس الاول تحوط بالظلام ونفس الثانى محاطة بالظلام » .

ولهذا نجد جبران فى كتاب « النبى » الذى ترجمه الدكتور ثروت عكاشة يقول على لسان المصطفى وهو يتحدث عن الأطفال :

« ان أطفالكم ليسوا بأطفالكم ، وانما هم أبناء الحياة وبناتها ، عندما تحن الحياة شوقا الى نفسها .

فيكم خرجوا الى الحياة وليس منكم .

ومع انهم يعيشون فى كنفكم ، الا أنهم لا ينتمون اليكم ، ولقد تمنحونهم حبكم ، ولكن لا تفرضوا عليهم أفكاركم ، فلهم أفكارهم .

أنتم الاقواس ينطلق منها أبناؤكم سهاما حية والله يرى الهدف قائما على طريق الابد .

فانه اذ يحب السهم الطائر ، ليحب كذلك القوس الثابتة » .

كان تحرير الانسان هو هدف هذهالحركة الأدبية المهجرية ، وتحرير الانسان قلبا وعقلا وجسما .. وتعتبر هذه الحركة المهجرية أروعالصور الرومانتية فى أدبنا العربى ، ذلك أن الرحلة والهجرة والبعد من أخطر عناصر الحركة الرومانتية .. فالحركة

(١) ترجمة الدكتور ثروت عكاشة .

الرومانتية ثورة فى سبيل تحرير الذات الفردية حتى تحقق كل امكانياتها ، ولهذا ارتبطت الحركة الرومانتية بكل الثورات التى حدثت فى القرن التاسع عشر .. هذا القرن الرومانتى الذى انطلقت فيه الذات الفردية والذات القومية من كل قيودها وتقاليدها .. ولهذا اعتبر القرن التاسع عشر قرن الحريات والشعوب والقوميات وميلاد الفولكلور الذى كان أصدق تعبيرا عن أعماق الأفراد والشعوب

ولهذا ألمس فى الحركة المهجرية روحا شعبية .. روح الحواديت التى تسير على نغمات هذا المارش : بلاد الله لخلق الله .. هذه الدعوة المفتوحة للرحلة والارتحال ، وهذا الباب المفتوح للمغامرة والمخاطرة والكشف والاكتشاف .

ولكن الحركة الرومانتية العربية قامت نحو الاندفاع نحو الغرب بعكس الحركة الرومانتية الغربية فى ألمانيا وفرنسا وانجلترا التى قامت على الاندفاع الى الشرق .. أما وهناك فى الغرب .. فى الدنيا الجديدة فقد عادت بروحها الى الشرق .. الى الوطن .. وهنا نبع هذا الحنين الجارف الى هذا الوطن الذى عاشت فيه ظروف قاسية أحاطت بالأدب والفكر والشعور أيام السلطان المستبد أثناء الحكم العثمانى المظلم .. ظروف دفعت الأبناء الى الهجرة ..

ويعبر جبران عن هذه الحركة فى هذه الأبيات :

هو ذا الفجر فقومى ننصرف عن ديار ما لنا فيها صديق
ما عسى يرجو نبات يختلف زهره عن كل ورد وشقيق
وجديد القلب انى يأتلف مع قلوب كل ما فيها عتيق
هو ذا الصبح ينادى فاسمعى وهلمى نقتفى خطواته
قد كفانا من مساء يدعى أن نور الصبح من آياته

وكانت الهجرة طريقا صوفيا امتلأ بالمجاهدات والرياضات من صبر وجهاد وألم وحنين وثورة ، وكان هدف هذا الطريق هو الانسان .. ولعل هذا هو الذى دفع جبران الى أن يكتب « النبى » و « حديقة النبى » ومات قبل أن يكتب الحركة الثالثة من هذا العمل العبقرى : « موت النبى » ، ولعل موت جبران كان هو الحركة الثالثة .

ويقول جبران عن الموت :

« ان شئتم حقا أن تكشفوا الحجاب عن كنه الموت .. فافتحوا قلوبكم على مصاريعها لجسم الحياة .
لان الحياة والموت واحد ، كما أن النهر والبحر واحد »

كانت الهجرة اذن الى بلاد الغربة عملا ايجابيا وارادة خلاقة وروحا متحررة نشطة ورغبة فى الحياة والحرية والأمن .. ولو فى بلاد بعيدة .. كانت الحركة المهجرية ثورة على الماضى .. ثورة اجتماعية وثورة أدبية ، وثورة روحية ، وثورة فنية ..

ويفسر ميخائيل نعيمة أسباب هذه الثورة قائلا :

« ان أدباء المهجر انتجوا ما أنتجوا وهم بعيدون عن ديار العربية وعن معاقلها الاصلية والصراع العنيف الذى لابد لهم منه فى المهاجر لحفظ الرمق وحفظ الكرامة لا يترك لهم متسعا من الوقت للانصراف الى التعمق فى درس اللغة من حيث هى لغة ولا للمطالعة الواسعة فى آثارها القديمة »

ويقول الدكتور محمد مصطفى هدارة :

« وهم الى جانب صراعهم من أجل الحياة يبدأون صراعا آخر هو دين عروبتهم عليهم .. وهذا الصراع انما يهدف الى تحرير الشعر العربى من ربقة التقاليد وقيوده المثقلة وتجديد شبابه وفنيته ليعبر عن شعور أمته ويدخل مكانه فى تاريخ الفكر الانسانى الحديث »

وفى هذا المعنى الثورى يقول جبران فى مواكبه :

يا نفس ان قال الجهول الروح كالجسم تزول
وما يزول لا يعود
قولى له ان الزهور تفنى ولكن البذور
تبقى وذا كنه الوجود

وحب الطبيعة والتشبيهات المشتقة من الطبيعة سمة من أبرز سمات الأدب المهجرى شعرا ونثرا ، وحب الطبيعة نابع من النزعة الرومانتية التى تلون الروح المهجرية كما انه جاء نتيجة اصطدام هذه الروح المفتربة الغريبة بالمدنية الغربية السطحية



التى تتحرك فى سرعة خاطفة لا تسمح بالتأمل أو النظر فى أدنى درجات نشاطه .. ولعل جبران فى كتاب « النبى » أراد أن يرد انسان الغرب فى الدنيا الجديدة الى التأمل فى هذه الطبيعة الخارجية التى تحيط به والى هذه الطبيعة الداخلية التى تعيش فيها نفسه ..

وفى « الجداول » نسمع ايليا ابو ماضى يقول :

ان تر زهرة ورد فوقها للطل قطره
فتأملها كلغز غامض تجهل سره
ولتكن عينك كفا وليكن لمسك نظره
ليست الحمراء جمرة لا ولا البيضاء دره
رب روح مثل روحى عافت الدنيا المفره
فارتفعت فى الجو تبغى منزلا خلف المجره
علها تحيا قليلا فى الفضاء الحر حره
ذرفتها مقلة الظلماء عند البحر قطره

هذا عن الطبيعة الخارجية .. أما عن الطبيعة الداخلية ففى قصيدة « نسيب عريضة » يخاطب فيها قلبه :

دربى بعيد
وانا وحيد
أفلا رفيق أو دليل فى الطريق
أفلا سلاح أو دعاء من صديق
وارحمتاه لمن يسير بلا وطاب
بين الفضاء وقد تعلل بالسراب
ما من مجيب
ما من حبيب

***

وكما قلت تنتشر فى الأدب المهجرى شعرا ونثرا هذه الروح الشعبية التى تملأ هذا الأدب بعناصر البساطة والسلاسة والهدوء والعمق ، ذلك أن البعيد عن الوطن يحب أن يستعيد ذكريات طفولته ويحن الى أهله والى بيته .. وهذا الحنين هو الذى يكون الأدب الشعبى بلونه الطفولى الناعم الرقيق .. ولعل الهجرة الى المكان البعيد فى عالم الجغرافيا دفعت الانسان المهاجر الى هذه الرحلة الى الداخل - الى عالم النفس .. الى الأعماق .. الى عالم الذكريات والأحلام والحواديت ..

ونحن نجد هذه الروح الهائمة .. روح الرحيل والارتحال والسفر والتحرر من المكان والزمان فى كثير من الشعر الفلسفى والأدب الصوفى والقصص مثل « طلاسم » ايليا ابو ماضى و « عبقر » شفيق المعلوف و « على بساط الريح » لفوزى المعلوف .

اسمع افتتاحية « الطلاسم » :

جئت لا اعلم من اين ولكنى اتيت
ولقد ابصرت قدامى طريقا فمشيت
وسابقى ماشيا ان شئت هذا ام ابيت
كيف جئت ! كيف ابصرت طريقى ؟
لست ادرى

الا تذكرنا هذه الأبيات بحيرة بطل الحدوتة الشعبية أمام طريق السلامة وطريق الندامة وطريق يذهب فيه الناس ولا يرجعون ؟..

يقول فوزى المعلوف فى رحلته التى تحمل هذا العنوان الشعبى الصريح « على بساط الريح » :

بين روحى وبين جسمى الاسير
كان بعد
ذقت مره
أنا فى الارض وهى فوق الاثير
أنا عبد
وهى حرة

ولعل عنصر الرحلة من أخطر عناصر الحركة الرومانتية التى قدمها الأدب المهجرى فى قوة ووضوح وفى تفاؤل ..

ولعل هذه الروح الشعبية هى التى املت على أدباء المهجر وشعرائه مناقشة مشكلة اللغة .

يقول محمود شريف :

« أنا أعرف أن من الصعب النزول الى العامية واصعب منه على العامة الصعود الى الفصحى ، فماذا علينا اذا تنازلنا من القيود اللغوية والالفاظ والتعابير الفصيحة الى أقرب وضع للعامية »

أما جبران فيلسوف الحركة المهجرية وفنانها وشاعرها ، فيقول فى وضوح صريح :

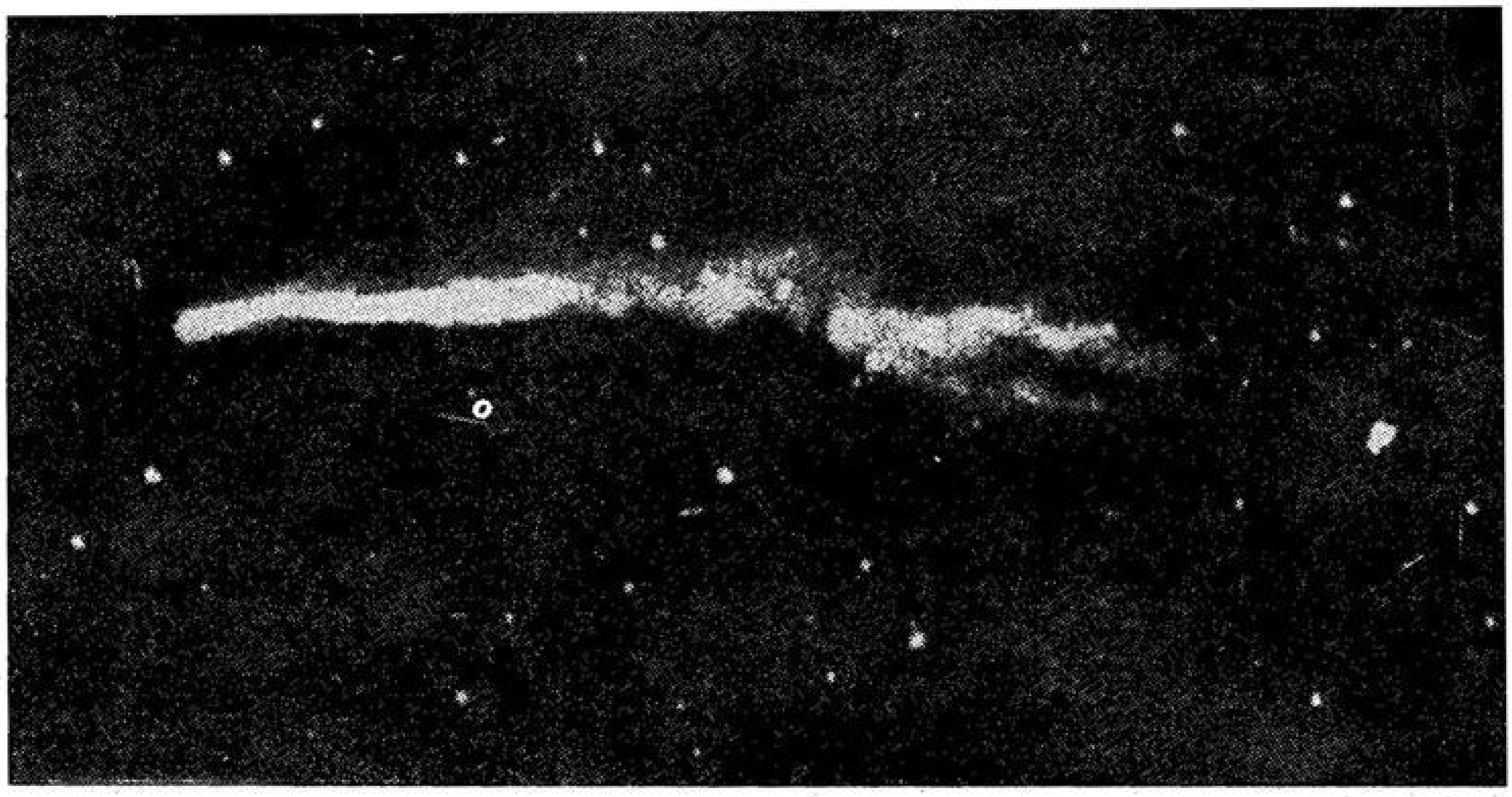
« ان اللغات تتبع - مثل كل شىء - سنة بقاء الانسب . وفى اللهجات العامية الشىء الكثير من الانسب الذى سيبقى لانه اقرب الى فكر الامة وادنى الى مرامى ذاتها العامة . قلت انه سيبقى وأعنى بذلك انه سيلتحم بجسم اللغة ويصير جزءا من مجموعها »

هذه الثورة كانت الأساس الذى قامت عليه الحركة المهجرية .. هذا العمل الايجابى .. وهذه الارادة البناءة الخلاقة .. وهذه الروح النشطة المتحررة .. وهذه الرغبة العميقة الصادقة فى الحرية والحياة .. ولو فى بلاد بعيدة .. بعيدة عن الوطن .. ذلك أن « بلاد الله لخلق الله » كما تقول الحدوتة الشعبية .

وأنا أعترف هنا فى ختام هذا الحديث السريع بهذا الدين الكبير للادب المهجرى.. وهذا الاعتراف يدفعنى الى استعادة هذه الهزة الفنية والشعورية والروحية التى أحدثها أدب جبران ونعيمة فى كيانى وفى كيان الأدب المصرى والأدب العربى .. هزة تشبه هذه الرعشة التى أحدثها الشاعر العظيم بودلير فى الشعر الفرنسى وفى الروح الأوربية .

وعندما عدت فى الأيام الأخيرة الى أدب المهجر وأنا أقرأ كتاب « النبى » الذى ترجمه الدكتور ثروت عكاشة فى أناقة وبساطة وجدتنى أشعر بسعادة الغريب وهو يعود الى بلده .. بعد غيبة طويلة .

« وهكذا الحب أبدا .. لا يعرف مداه الا ساعة الفراق »



شهاب ينطلق فى السماء ويحترق فى الغلاف الهوائى للارض

جاءنا شهاب سماوى برسالة !

فى شهر ابريل من العام الماضى ، وفى معمل نظيف معقم ، جلس الدكتور فردريك سيزلر أمام مجهره ، ونظر يتمعن خلال عدساته ، نظر نظرة حيرى ، تحدوها الدهشة والعجب .. فها هى جيوش من كائنات صغيرة لا مثيل لها على ارضنا !

وكانت هذه هى بداية أعجب بحث تسجل حوادثه فى القرن العشرين ، فهذه حياة جديدة ، اتت الينا من عوالم بعيدة ،تهدمت واختفى أثرها منذ بلايين السنين !

فتلك الكائنات أو الميكروبات التى تطلع اليها سيزلر ، جاءت الى ارضنا داخل نيزك من تلك النيازك التى تتساقط على أرضنا أحيانا !

وتناول العلماء تلك النيازك المتساقطة وذهبوا بها الى معاملهم ، ليجروا عليها دراساتهم ، علهم يستطيعون الكشف عن غموضهـا : فمن اين جاءت ؟ وكيف نشأت ؟ وهل هى شبيهة بما يوجد فى ارضنا من مادة ؟.. وما هى العناصر التى تدخل فى تكوينها ؟.. الخ .

ولم يدر بخلد واحد من العلماء أن ينظر الى النيازك نظرة الأجسام التى يمكن أن تحتوى على حياة ، أو حتى على بقايا حياة .. الى أن جاء سيزلر وتساءل : هل اجد فيها دليلا واحدا على وجود حياة فى الكواكب الأخرى ؟ .

والدكتور سيزلر عالم جد حريص ، وهو واحد من علماء الحفريات القلائل الذين تخصصوا فى دراسة الميكروبات الملازمة للحفريات القديمة ، وقد قضى خمسة عشر عاما ، وهو يدرس طبائعها ، حتى الم بالكثير جدا من أسرارها .

وعرف من دراساته الطويلة أن الميكروبات تستطيع أن تتخلل الصخور الأرضية ، وتبقى هناك ساكنة حتى تموت ، ولكنها تترك ما يدل على أنها كانت تعيش فى جوفها ، حتى ولو مر عليها ملايين السنوات !

تناول سيزلر قطعة من نيزك كان قد سقط على الارض منذ احدى عشرة سنة ، فى منطقة مورارى بولاية كنتوكى (بأمريكا) ، ولهذا اطلق عليه « نيزك مورارى » ـ تناول القطعة وفحصها فحصا دقيقا ، واستعان بالدكتور وولتر نيوتن من معمل الميكروبات التابع لمعهد الصحة الأهلى بماديسون .

وبدأ العمل ، فى معمل معقم ، ليس فيه ميكروب أرضى واحد ، وعقم العالمان سطح النيزك بثلاث طرق ـ كل واحدة منها كفيلة بقتل اى ميكروب أرضى قد يكون عالقا به ـ فغسلاه بماء الأوكسجين، ثم بمحلول كلوريد الزئبق (السايمانى) وعرضاه ـ بعد هذا ـ للأشعة فوق البنفسجية ، كل هذا حتى لا يأتيهما الشك فى تلوثه بميكروبات ارضية بعد ذلك أبدا !

وفلق النيزك فلقتان ، وتأكد العالمان من عدم تلوث جوفه من الداخل بأى ميكروب أرضى ، ونحتا ما شاء لهما النحت فى جوفه بمدية حادة معقمة ، وحصلا على ما ارادا من مسحوق وقطع صغيرة ، وطحناها فى هاون معقم ، وحقنا بجزء منه دجاجا وفئرانا وجرذانا ، كانت كلها فى بداية التجربة خالية من اى ميكروب ارضى قد يوجد فى دمائها .. وكان هذا هو الجزء الاول من البحث الخطير .



فريق من العلماء يدرس احتمال وجود آثار للحياة داخل النيازك

بقلم : الدكتور عبد المحسن صالح

أما الجزء الثانى ، فقد بدأ بزراعة جزء من هذا المحاول النيزكى فى انابيب معقمة ، تحتوى على غذاء سائل معقم ، من ذلك النوع الذى نربى عليه ميكروباتنا الأرضية .

ومرت شهور ، والعالمان يلاحظان الحدث فى الحيوانات والأنابيب .

ولم تظهر فى دماء الحيوانات دلالة واحدة على تلوثها ، لا بميكروب ارضى ولا بميكروب نيزكى أو سماوى ، وحتى الأخيرة لو وجدت ، فانها لا تتكاثر فى دماء الحيوانات كما تفعل الميكروبات الأرضية !

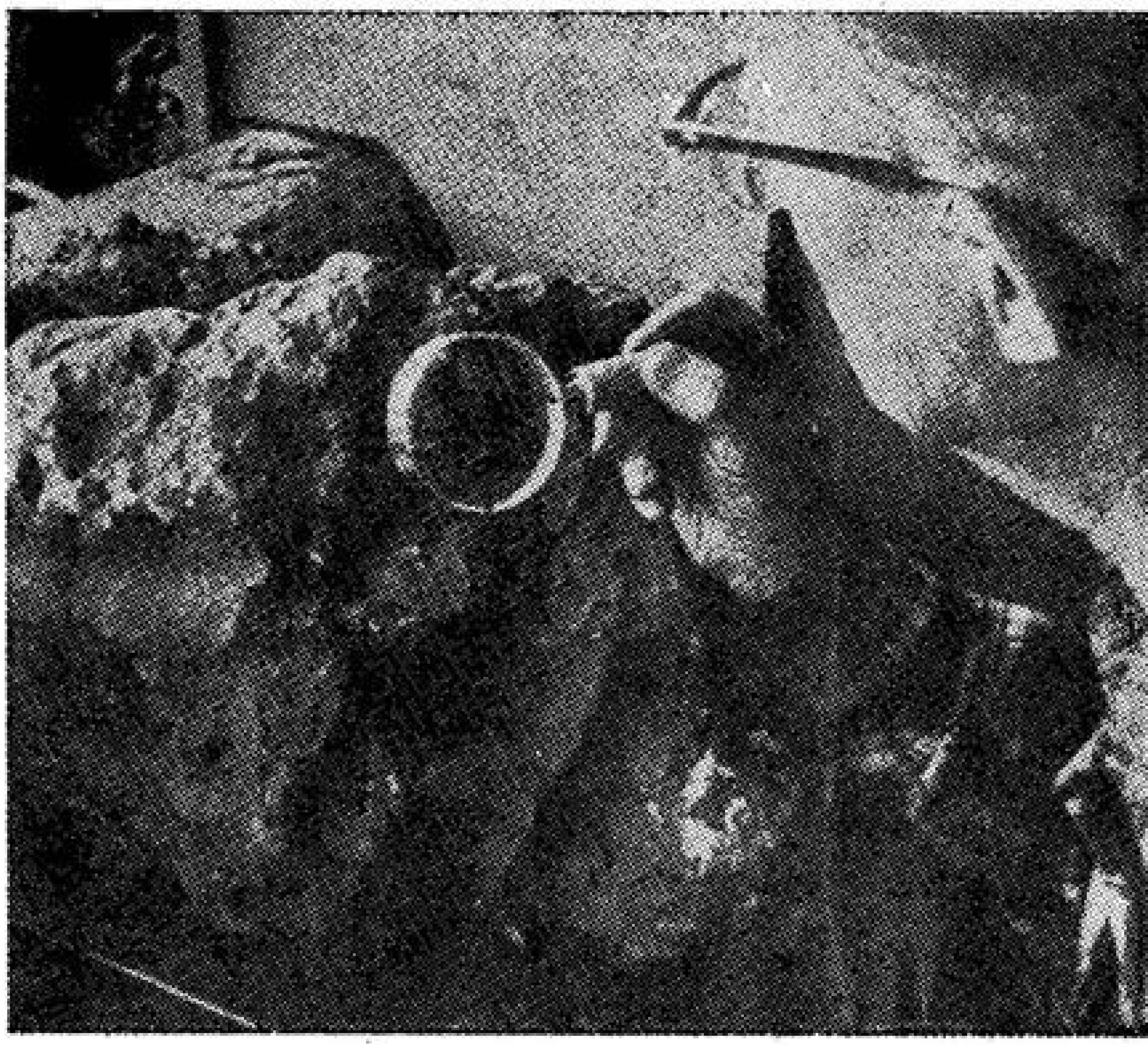
ولكن الحدث الغريب ، ظهر فى الانابيب !.. لقد تحول المحاول من صورة رائقة الى أخرى عكرة ، وهذا دليل على ان شيئا قد نما وتكاثر !

اذن .. لقد جاءنا النيزك برسالة فى جوفه ، والرسالة تؤكد ظهور صور للحياة فى الأكوان الأخرى .. ومن حيث جاء هذا النيزك ، لا بد وأن تكون قد ظهرت هناك حياة !

وذهب سيزلر الى أبعد من هذا ، اذ اخذ قطرة صغيرة من ذلك المحاول العكر ، وفحصها بمجهره ، ووجدها تموج بكائنات غريبة !

ولكن الشك راود عقول بعض العلماء ، وأرجعوا هذا الحدث الى ميكروبات أرضية ، ويعود

دكتور نيننجر وهو يدرس احد النيازك
لقد باع مجموعته الخاصة لجامعة اريزونا بمبلغ ٢٥٠ الف دولار!!



سيزلر ويؤكد – هو ومن معه – أن ما وجدوه داخل النيزك لم تقع عليه أعينهم من قبل ، لقد قضى فى دراسة ميكروبات الصخور خمسة عشر عاما ،وما رآه ، لا يشبه فى قليل او كثير الميكروبات الأرضية .. فما معنى هذا ؟!

والعالم الحريص لا بد ان يدحض الشك باليقين ، ولهذا يقول سيزلر : لو أن سفن الفضاء استطاعت ان تصطاد شهابا واحدا من تلك الشهب التى تدور حول الأرض على ارتفاع ثمانين كيلو مترا ، وتحضره الى ، لأثبت وجود حياة أو آثار للحياة فيه مرة أخرى .

والمعروف أن الشهب وهى تدور على هذا الارتفاع ، لا يمكن ان تتلوث بأى ميكروب ارضى ، اذ أن الميكروبات الارضية لا يتعدى انتشارها فى طبقات الجو العليا اكثر من خمسة وثلاثين كيلو مترا .

ويعود سيزلر ويقول « واذا تعذر الحصول على شهاب داخل سفينة فضائية (وهو امر متعذر فعلا ، اذ أن سفن الفضاء تخشى الشهب ، ولا تستطيع أن تجرى وراءها لتمسكها) .. فالحل الوحيد ان نحضر نيزكا من أحد قطبى الأرض !

وقد ذكر ادميرال بيرد ، وهو فى القطب الجنوبى فى عام ١٩٢٠ ، أنه رأى النيازك تتساقط هناك بكثرة ، ومن ثم ، فان الميكروبات الأرضية لن تستطيع أن تشق طريقها داخل النيزك ، فالصقيع والثلوج المتجمدة ، تجعلها فى حالة ساكنة ، لانشاط فيها ولا حركة .

فهل سيتحقق حلم سيزلر ، اذا احضروا له واحدا من تلك الشهب ، حتى يرد على المتشككين فى بحثه ؟

لهذا يتوجه العلماء بنداء الى كل من فى الارض ، علهم يساعدونهم – وبالأخص سيزلر – فى دراسة النيازك الطازجة التى سقطت فى التو واللحظة ، فيقولون :

● اذا رايت نيزكا يسقط من السماء الى الأرض فسجل الوقت الذى رايته فيه ، واتجاه سقوطه بجوارك !

● اذا شككت فى الجسم الغريب الذى عثرت عليه ، فتستطيع أن تتأكد من انه نيزك اذا كان محاطا بقشرة قاتمة ، وله زوايا وزوائد قليلة حادة ، وقد يتميز سطحه بخطوط كبصمات الأصابع ، واذا كان الشهاب يحتوى على الحديد ، فالمغناطيس يدلك عليه !

● اذا كنت سعيد الحظ ، ووجدت النيزك ، فخابر اقرب متحف او مرصد فلكى ، واذا كنت تمتلك الأرض الذى سقط عليها ، فلتعتبره من املاكك الخاصة ، ولك الحق فى بيعه والمساومة عليه !

انها – على اية حال – خدمة جليلة للعلم – قد تخلد اسمك ! .

***

ولم يكن سيزلر هو العالم الوحيد الذى خاض هذا الميدان ، فقد سبقه بعض العلماء الذين جذبهم حب الاستطلاع والكشف عن أسرار الحياة فى الأكوان الأخرى .. ونشروا تقاريرهم قبل أن يخرج سيزلر بتقريره الخطير على الملأ !

فقد وجد فريق منهم الدليل الأولى ، عندما حللوا معظم النيازك التى حصلوا عليها ، ووجدوا فى جوفها عنصر الكربون .. والكربون حجر من احجار البناء الأساسية فى كل كائن حى !

وحصل فريق آخر على دليل آخر فى ثلاثة نيازك : سقط أولها فى جنوب أفريقيا عام ١٨٣٨ ، وثانيها قرب هيزلى بالسويد عام ١٨٦٨ وثالثها فى نوفو يورى بروسيا عام ١٨٨٦ .. واكتشفوا فيها آثارا طفيفة من مركبات هيدروكربونية (أى يدخل فى تكوينها عنصرى الهيدروجين والكربون) وهذه المركبات اما انها ناتج من نواتج كائنات حية ، أو أنها تدخل فى تكوين كائنات حية !

وجذبت هذه البحوث القيمة نظر دكتور ملفين كالفين الاستاذ بجامعة كاليفورنيا ، وشارك فيها بنصيب محمود ، واستخدم فى هذا أحدث الأجهزة العلمية ، وادق طرق الفصل الكيميائى ، وبدأ بفحص محتويات نيزك مورارى ونيزك آخر سقط فى أورجيل بفرنسا عام ١٨٦٤ .

وخرج على الناس باكتشاف جديد ، اذ وجد فى جوف النيزك موادا كيميائية قريبة الشبه من الأحماض النووية ، والحامض النووى حجر من احجار البناء الهامة فى نواة الخلية ، التى يتكون منها كل كائن حى على كوكبنا ، وهذا الحامض يحتفظ لكل نوع من المخلوقات بصفاته الوراثية .. فلا يلد الانسان الا انسانا ، ولا يضع القرد الا قردا، ولا تخلف الحية الا حوية !

الا ان كالفين يعود فيقول : اننى أعتبر هذه الأحماض من نوع بدائى ،اذ ليست معقدة كتعقيد الأحماض التى توجد فى الكائنات الأرضية !

وفى ربيع العام الماضى ، فحص ثلاثة من العلماء نيزك أورجيل فحصا دقيقا ، وتعاونوا فيما بينهم تعاونا وثيقا ، ليخرجوا بنتيجة قاطعة : هل هناك حياة خارج كوكبنا ، ام ان الكواكب الاخرى ساكنة سكون الموتى ؟!

وتقدم العلماء الثلاثة وهم : دكتور بارثولوميو ناجى ، ودكتور دوجلاس هينيسى ، وكلاهما من جامعة فوردهام ، ودكتور وارين ماينشاين من نيو جرسى ، تقدموا بتقرير مستفيض الى اكاديمية العلوم الأمريكية ذكروا فيه أن كلا منهم قام ببحثه على انفراد وتوصل كل منهم الى نفس النتيجة ، ولهذا فانهم يعتقدون أن المصدر الذى جاء منه هذا النيزك ، لا بد وأن تكون قد قامت عليه حياة !

فالنيزك يحتوى فى جوفه على ثلاث صور من المواد الهيدروكربونية المعقدة ، والتى لا تنتج الا من عمليات حيوية داخل نبات أو حيوان : فالمادة الأولى التى فصلوها تشبه احدى هرمونات الجنس !

والمادة الثانية تماثل الكوليسترول .. وهو احد المركبات الموجودة فى الزبد !

والمادة الثالثة على هيئة بارافين .. وفى الأرض مثيل له ، اذ يوجد فى الطبقة الشمعية التى تغطى ثمار التفاح ، كما أنه يوجد فى البترول الخام .

ومنح العلماء الثلاثة البارافين اهتماما خاصا ، فمنحهم بدوره نتيجة بالغة الأهمية ، اذ وجدوا فيه ذرات الكربون تلتحم على هيئة ثلاثة أنواع من السلاسل : سلسلة أولى بها ١٩ ذرة ، وثانية بها ٢١ ذرة ، وثالثة بها ٢٣ ذرة .

والغريب فى الأمر أن الكائنات الحية على الأرض لا تنتج البارافين الا على هيئة سلاسل تحتوى على عدد فردى من ذرات الكربون !

وكأنما القصة – قصة التفاعلات الحيوية – قد تكررت على نفس المنوال ، ما بين ارض وسماء ، اذ ليس هناك ما هو أدل على وجود حياة فى السماوات من هذا الدليل المادى !

***

وحقيقة أخرى استخلصها العلماء من طبيعة النيازك ، لتضيف دليلا جديدا الى وجود الحياة فى الكواكب الأخرى .

فالنيازك التى تتساقط نوعان : أولهما من أصل صخرى ، وثانيهما من أصل حديدى .

ومعظم انواع النيازك التى تتكون من الحديد اصلا ، تحتوى ايضا على جزء ضئيل من النيكل ، الا ان القليل منها لا يحتوى على النيكل اطلاقا ، وهذا النوع الأخير ، هو الذى يهمنا فى موضوعنا ، لأنه يلقى عليه بصيصا من النور .

يقول دكتور نيننجر ، ان أمثال هذه النيازك قد أتتنا من كوكب تحطم ، وكان شبيها بالأرض ، أى أنه يحتوى فى جوفه على مواد مصهورة من الحديد والنيكل ، ويحيطها بقشرة سميكة من الصخور .. تماما كأرضنا ، ولما تحطم تطايرت قشرته أشلاء ، فوصلتنا بعضها على هيئة نيازك صخرية ، وانفجر جوفه وتطايرت معادنه المصهورة ، فبردت وجمدت ، وجاءت لنا على هيئة نيازك حديدية بها نسبة من النيكل !

اما النيزك الذى يتكون من حديد فقط ، فهذا دليل على انه تكون فى قشرة الكوكب بفعل كائنات حية كانت تعيش هناك .

ونعود الى أرضنا لنأخذ منها الدليل المادى ، فمنذ مئات الملايين من السنين كانت المياه تزخر بجيوش جرارة من ميكروبات بكتيرية ، يطلق عليها اسم بكتيريا الحديد ، وكانت هذه الميكروبات تعيش فى المياه التى تحتوى على أملاح الحديد ، وقد تخصص الميكروب فى تحويل الملح الحديدى من صورة الى أخرى بوساطة عمليات أكسدة ، ليحصل على الطاقة اللازمة لحياته ، وبمرور ملايين السنين تكونت عروق من الحديد فوق القشرة الأرضية ، دون أن يدخل فيها النيكل على الاطلاق !.

وما زالت هذه البكتريا تعيش فى كوكبنا حتى اليوم ، فى الأنهار والمستنقعات والبحيرات ، وقد اكتشف العلماء طرقها الغريبة فى الحياة ، ويقدر بعضهم انها تساهم فى ترسيب مئات الألوف من اطنان خامات الحديد كل عام ، وهذا هو الذى يطلق عليه « حديد المستنقعات » ! .

اذن .. فما دامت بعض النيازك تأتينا على هيئة حديد فقط ، فلا بد وأن تكون هناك كائنات بكتيرية فى الكوكب الذى اندثر ، وكانت تقوم بعملها تماما كما يقوم به أبناء عمومتها على الأرض .. « بكتيريا الحديد » ! .

***

والآن .. ما حقيقة النيازك التى جاءتنا بالرسالة ؟.

لقد كانت فيما مضى مصدراً من مصادر القصص الخرافية التى يتناقلها الناس عبر القرون الطويلة ، وجاء العلم والقى عليها قبسا من نوره ، ليظهرها لنا على حقيقتها .

فاذا تطلعت فى ظلمة الليل الى السماء ، لرايت اجساما مضيئة (قد تصل الى عشرة او اكثر خلال ساعة واحدة) اشبه بالنجوم المنطلقة عبر الفضاء ، ثم لا تلبث الا ثوانى معدودة ، تختفى بعدها ، وتترك فى نفسك ذكرى .. ها هو نجم قد احترق واختفى !

الا ان الذى احترق ليس بنجم ، ولكنه شهاب او جسم سماوى ، اقترب من الأرض ، فجذبته اليها ، واخترق غلافها الهوائى بسرعة قد تصل الى ٧٠ كيلو مترا فى الثانية الواحدة ، ولشدة احتكاكه بجزيئات الهواء فى طبقات الجو العليا ، تولدت فيه حرارة رهيبة ، تجعله يحترق قبل أن يصل الينا ، ويتحول الى غبار دقيق يتساقط علينا دون ان نراه .. وبهذا يقف الغلاف الهوائى كدرع يحمينا من هذا البلاء !.

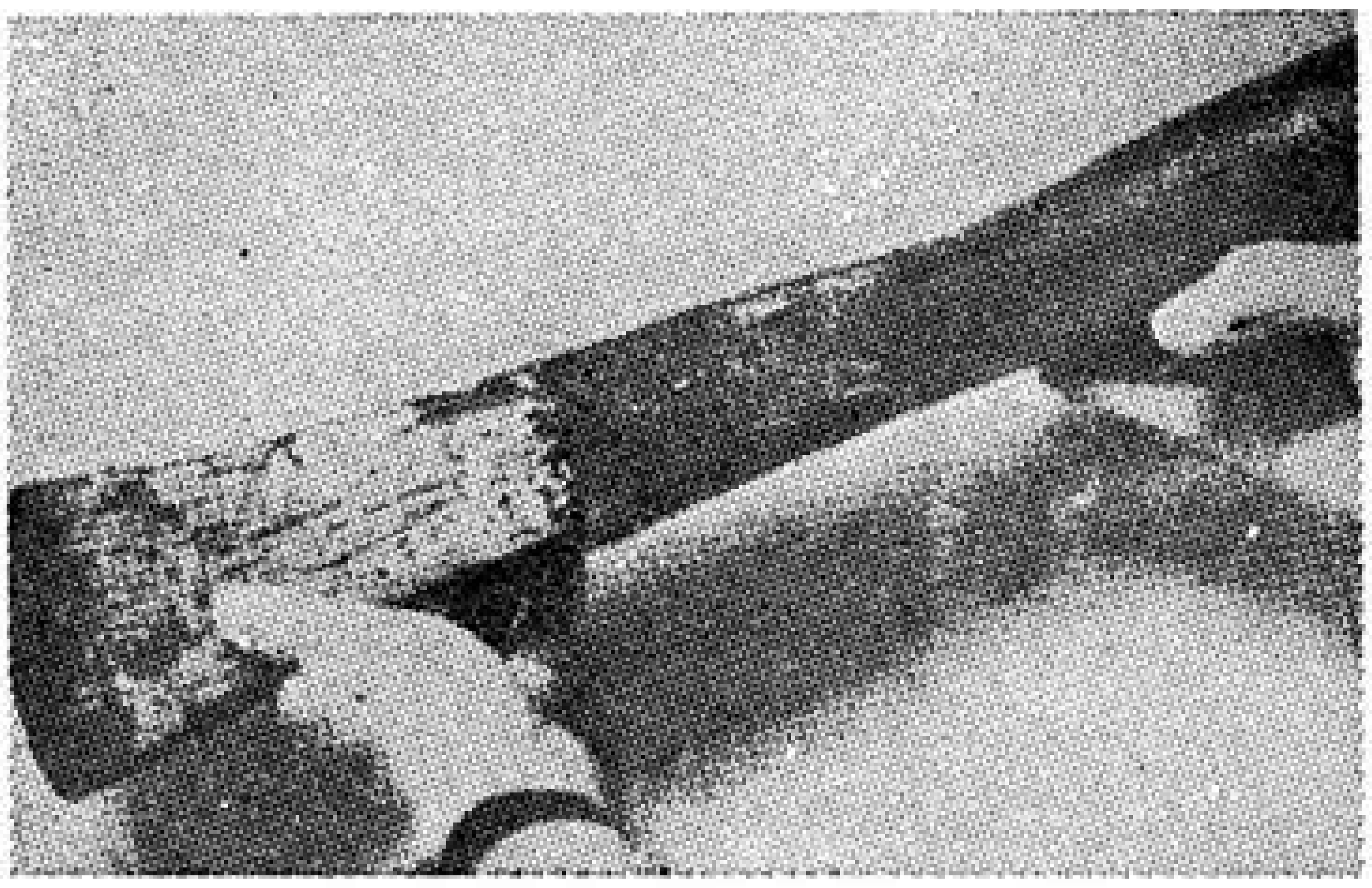
ويقدر بعض العلماء أن الأرض تجذب فى اليوم الواحد من هذه الشهب ما يقدر بعدة ملايين ، معظمها صغير ، كحبة من خردل أو فول ، وبعضها كبير قد يصل وزنه الى عدة اطنان ، وكان وزن اكبرها ٦٠ طنا !.

وتستقبل ارضنا كل يوم كمية من تلك الشهب أو ذراتها المتساقطة بما يزيد على ستة آلاف طن !.

ويقع موطن الشهب الأصلى بين مدارى المريخ والمشترى ، فهناك أحزمة رهيبة، مشحونة بالتراب والكتل الصغيرة والكبيرة .

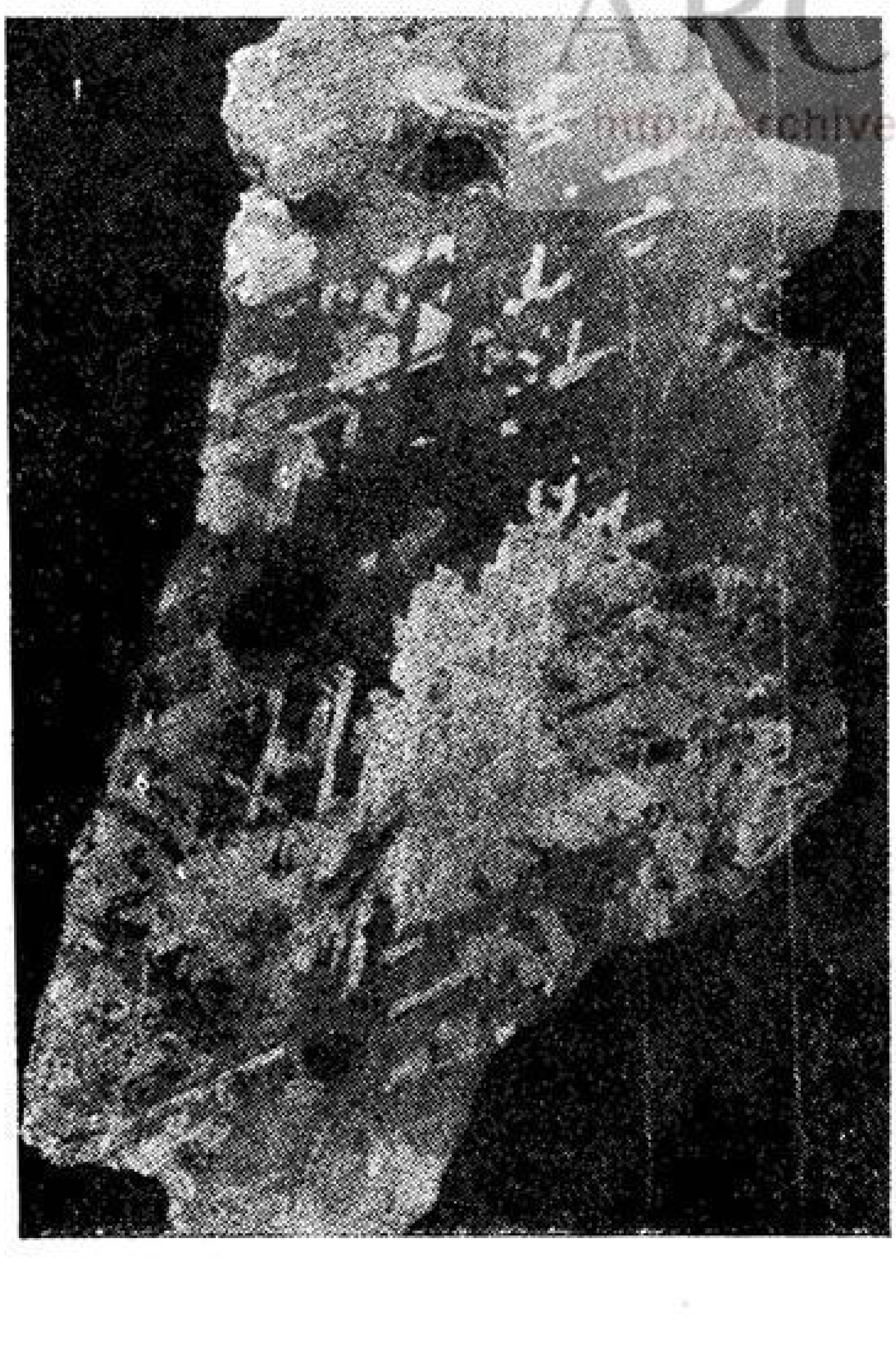
ويعزى العلماء وجود الشهب الى تصادم حدث منذ بلايين السنين بين كوكبين صغيرين او اكثر ، كانت مداراتها بين المريخ والمشترى ، وعندما حدث التصادم الجبار ، تناثرت الأشلاء فى كل اتجاه .. بعضها اتخذ لنفسه مدارات خاصة ، واصبح على هيئة مذنبات ضخمة ، والبعض الآخر ما زال يفقد مداراته ، فينصب كوابل منهمر على الأرض والقمر والمريخ وباقى كواكب المجموعة الشمسية .

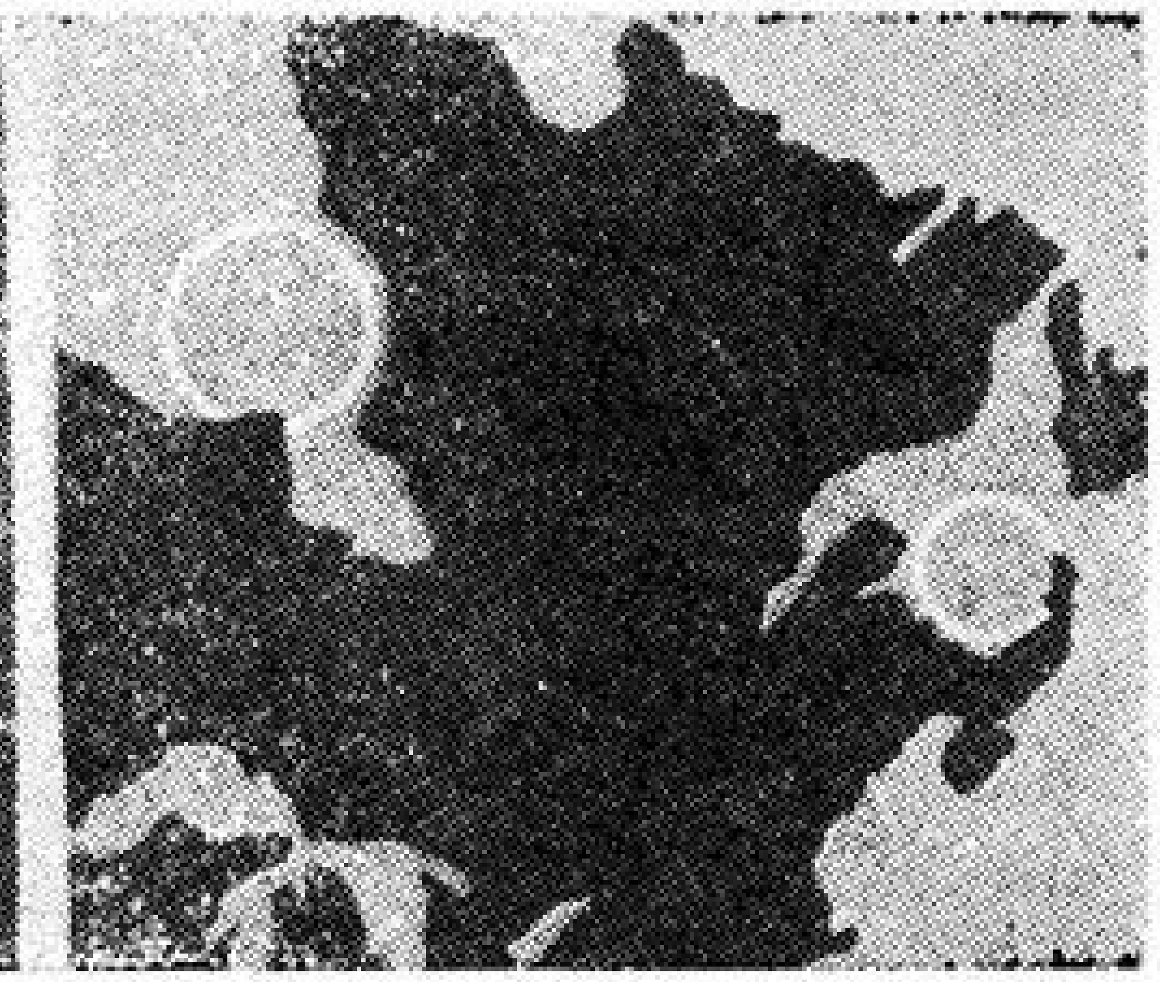
والقمر لا يستطيع أن يحمى نفسه من الشهب كما تفعل الأرض ، اذ ان غلافه الهوائى رقيق ضعيف ، مما يتعذر معه احتراقها قبل الوصول اليه ، ولهذا يظهر سطح القمر لنا ، وفيه كثير من الأخاديد والحفر العميقة التى سببتها الشهب



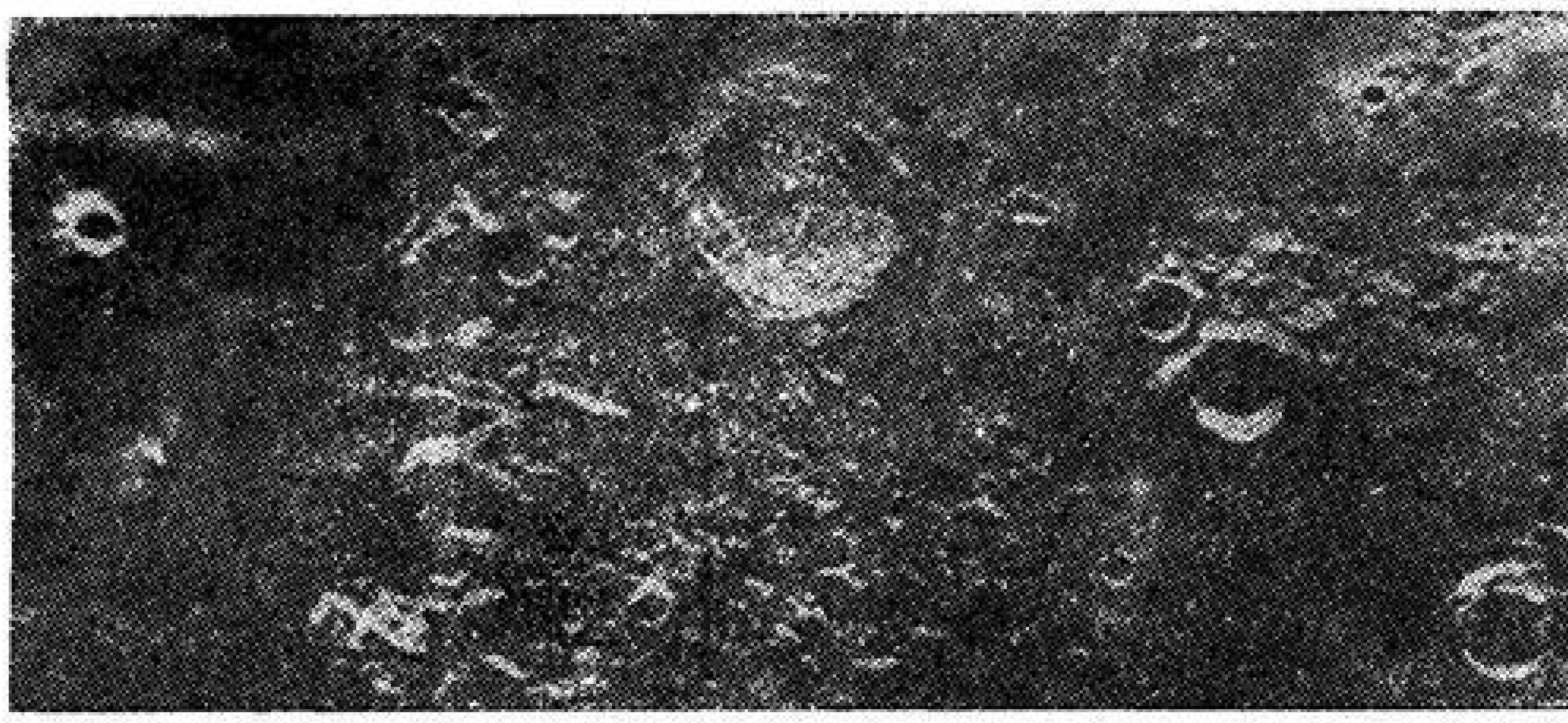
لقد صنع الانسان البدائى فأسه من احدى النيازك الحديدية التى وجدها على الارض

جسم نيزكى سقط على الارض ، ويظهر بمثل هذا المظهر الغريب





(جزء من كندا)



(جزء من سطح القمر)

يعزى فريق من العلماء بعض الانخفاضات التى حدثت فى الارض الىانفصال كتل ضخمة منها فى الازمان الغابرة (وهى المبينة هنا بدوائر فى جزء من كندا) وانطلقت الى القمر على هيئة شهب ، واحدثت فيه نفس الاخاديد (كما هو مبين بسطح القمر على اليسار)

الضخمة ، ومن أراد الحصول على نيازك من كل حجم ووزن فسيجدها مكدسة بالملايين هناك ! .

ويعتقد العلماء أن النيازك (الشهب التى لم تحترق) الضخمة التى تصدم سطح القمر ، تحدث فيه انفجارا هائلا ، يتسبب عنه تطاير أشلاء من كليهما ، بعضها يعود الى سطح القمر مرة أخرى ، وبعضها يتطاير ، وقد يسقط علينا نحن (وذلك لأن جاذبية القمر للأجسام ضعيفة) ، ويرجع العلماء النيزك الذى سقط فى سيبيريا عام ١٩٠٨ ، الى مثل هذا الحدث ، وقد بلغ من شدة انفجاره أن اكتسح كل الأشجار التى حوله حتى عدة أميال !.

ويقول بروفيسور آنتونى تيركيفيش من جامعة شيكاجو ، أن النيازك كانت تصطدم بسطح الأرض منذ عدة بلايين من السنين ، وكانت تنزل عليها ككتل جبارة (لم يكن هناك غلاف هوائى بالمظهر الذى نراه على الأرض اليوم) فليس من المستبعد أن تكون أشلاء قد تطايرت من الأرض الى القمر ، بما فيها من حياة دقيقة كانت تعيش فى تلك العصور ، ولهذا فان أول مسافر الى القمر سيجد أمامه كائنات ميكروسكوبية ميتة كانت تعيش فى الأرض ، واندثرت هنا منذ مئات الملايين من السنين !.

الا أن دكتور آندرز — الذى حصل على أعظم منحة مالية لدراساته القيمة فى النيازك — يذهب الى القول بأن الحياة قد جاءت الى الأرض على متن شهاب ، أو من النيازك التى كانت تضرب بشدة سطح المريخ أو غيره ، فتطايرت منه كتل ، جاءنا بعضها حاملا بذور الحياة الى الأرض ، ولو انه ليس من المستبعد أيضا ان تكون بذور الحياة الأولى قد جاءتنا عن طريق شهب من كواكب خارج المجموعة الشمسية !.

اذن .. هل معنى هذا أن الحياة بدأت على الارض أول ما بدأت بفضل شهاب حمل لها جرثومة من الفضاء الكونى وعمرها ؟!

يقول آندرز .. ان الاحتمال ليس بعيدا ، ولا بد انها حدثت أكثر من مرة فى عمر الأرض الطويل .

اذن .. هل نحن جميعا من سلالة جرثومة ؟!

من يدرى ؟!. فربما جاءنا شهاب جديد برسالة أكثر تفصيلا ! ..

ولم أذهب بعيدا ، والله تعالى يقول : « أوليس الذى خلق السماوات والأرض بقادر على أن يخلق مثلهم .. بلى ، وهو الخلاق العليم » .

ويقول : « ومن آياته خلق السماوات والأرض ، وما بث فيها من دابة » .

صدق الله العظيم .

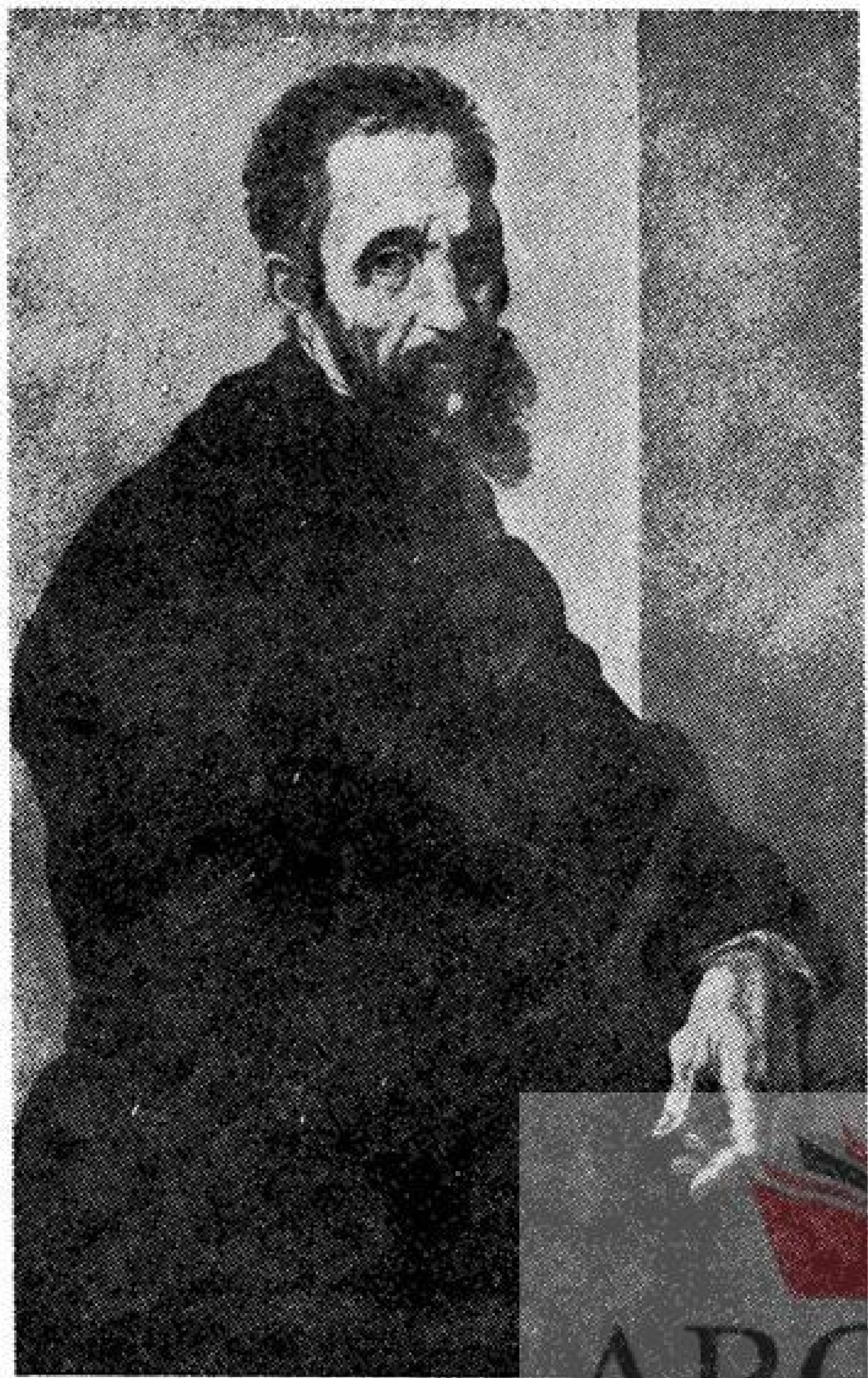
مكتبة المجلة

قصة مايكل انجلو

بقلم : اجنس الن

The Story of
Michelangels
London, 1960.
by : Agnes Allen

عرض وتلخيص
الدكتور يوسف مراد



قصة مايكل انجلو قصة فنان عبقرى ترك آثارا رائعة فى النحت والتصوير والمعمار والشعر بل هى قصة عهد من أعظم عهود التاريخ ، عهد نهضة الفنون والآداب فى ايطاليا فى القرن السادس عشر .

وتثير حياة مايكل أنجلو مشكلة لا تزال موضع مناقشة بين علم الجمال وعلم النفس : الى أى حد اطلاعنا على حياة الفنان ونشأته والظروف التى أحاطت به ، ثم الكشف عن مزاجه وطباعه وسمات شخصيته واتجاهاته الفكرية وميوله الوجدانية ، الى أى حد يلقى كل هذا الضوء على أعماله الفنية ويساعدنا على فهمها وتذوقها ؟

يذهب فريق الى أن معيار الحكم على العمل الفنى ينبثق من القوانين الجمالية التى يخضع لها الفن وان كل ما يمدنا به تحليل شخصية الفنان هو تفسير اختياره بعض الموضوعات دون غيرها . وعلى ذلك لا تضيف الدراسات النفسية شيئا جوهريا الى تحليل الأسلوب الفنى .

ويرى فريق آخر أن علم الجمال عندما يحصر نفسه فى دائرة قوانينه المجردة ومبادئه الشكلية عاجز عن ابراز ما يتسم به أسلوب الفنان من سمات أصيلة ، فريدة ، وفردية خاصة اذا كنا بصدد عبقرى حطم اطار الفن التقليدى ليخلق أسلوبا جديدا يجسم فيه كل هذه التيارات المتضاربة من التصورات والوجدانيات التى تضطرم فى أعماق شخصيته المتمزقة .

* * *

ان حياة مايكل أنجلو ، الانسان والمواطن والفنان والمؤمن ، ترجح كفة الفريق الثانى . ان الصورة التى ترسمها حياته وأعماله للعبقرية لا تطابق الصورة الشائعة للعبقرى الذى يثب من نصر الى نصر محققا فى شيخوخته ما كانت تصبو اليه نفسه الجامحة . عبقرية مايكل انجلو هى صرخة الألم التى ما فتىء يرددها طوال حياته لأنه لم ينجز ما كان يريد انجازه ، والتماثيل التى يعجب بها محبو الفن عندما يزورون المتاحف والكنائس التى

تضمها ، فى روما وفلورنسا وباريس ، ليست سوى أجزاء لتصميمات لم تنفذ . وقد ظل عدد كبير من تماثيل مايكل أنجلو ولوحاته ناقصا ، كما لو كان عدم الاتمام هو الطابع السائد على حياته وأعماله ، كأن تصوره للجمال كان أبعد من أن يحققه انسان مهما توافرت لديه القدرات والمواهب .

فلكى نفهم فن مايكل أنجلو ونتذوقه لا بد من أن نشاطره خلجات نفسه المعذبة القلقة ، نفسه الأبية الطموحة ، لا بد من أن نشاركه هذا الصراع المرير بين طموح وثاب وارادة يمزقها الشك ويضعفها من حين الى آخر عدم الثقة بالنفس ، لا بد من أن نتسلل الى هذه العزلة الموحشة التى كان يعيش فى كنفها على الرغم من اشتراكه فى حوادث عصره السياسية والفكرية ، عزلة القوى المنتصر الذى يثير من حوله الغيرة والحسد ، عزلة من ذاق طعم الهزيمة فى محاولاته الجبارة لتجسيم الجمال .

ولنتأمل لحظة صورة مايكل أنجلو ، فى متحف اوفيتزى بفلورنسا ، وتتلخص كلها فى ظهر أحناه الزمن وفى وجه ويد . والملامح نفسها التى نقرأها على الوجه هى التى تعبر عنها اليد : عضلات متوترة تحت ضغط القوة الروحية التى تتدفق موجاتها من الأعماق والتى تتجمع حائرة فى تقلصات الوجه واليد قبل أن تنطلق لتبعث من الرخام الأصم صورة تنبض بالحياة والجمال . ثم ينطفىء بريق العينين وراء سحابة من التشاؤم وتعود اليد الى وضعها السابق وتعلو الشفتين ابتسامة كلها حزن وأسى ، ثم نسمع همسا خفيفا : شتان ما بين رؤيا الفنان وما تقوى اليد على تنفيذه !.

ولنستمع الى شعره وهو يعبر فيه عن مرارة الفرح التى يتذوقها فى غمرة آلامه :

E piu mi giova dove piu mi nuoce

لا يحلو لى شىء الا بمقدار ما يسبب لى من اذى

ويقول أيضا :

La mai allegrez, è la mavinconia

غبطتى فى حزنى

Mille piacer non vaglion an tormento

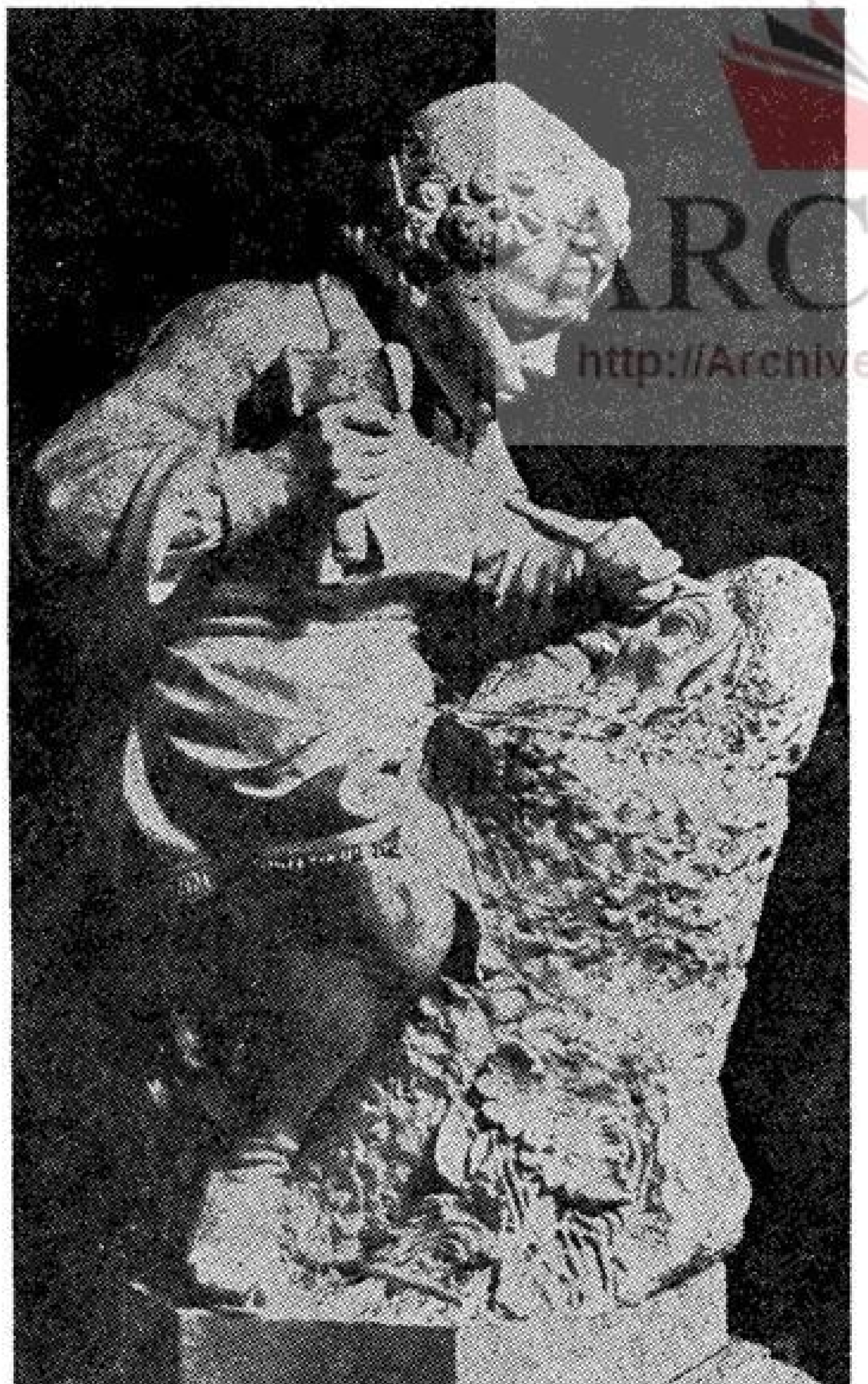
لا تعادل الف فرحة عذابا واحدا .

ان فن مايكل انجلو تعبير صادق عن نفسه المعذبة ، عبر عنها فى نحته وتصويره وشعره وفى رسائله الى أسرته وأصدقائه ، وفى أحاديثه الروحية مع فيتوريا كولونا Vittoria Colonna ، المرأة الوحيدة التى أحبته واحبها حبا أفلاطونيا ، وكان قد جاوز الستين ، وهى التى فتحت له آفاقا جديدة فى عالم الايمان والتأملات الدينية .

فلا بد اذن من أن نتتبع خلال تسعين سنة حياة هذا الفنان لكى نفهم فنه ونتذوقه ، لكى تدرك أن العبقرى الحق هو الذى يخلق اسلوبا فنيا جديدا نابعا من دمه ولحمه ، متجاوزا حدود القواعد والمبادىء التقليدية ، فنا يتحدى التقليد لأنه ثمرة حياة فريدة لا يمكن أن يحياها غيره بنفس الدرجة من الثراء الروحى ، مهما أوتى من قدرة على التوحد والتقمص .

والكتاب الذى نحن بصدده يروى لنا فى واحد وعشرين فصلا قصة هذه الحياة ، بل قصة

تمثال للنحات زوكى يصور مايكل انجلو وهو ينحت راس اله الريف Faun فى الأساطير الرومانية ، عندما كان يمارس الفن فى الأكاديمية التى انشأها لورنزو دى ميديش فى حديقة قصره فى فلورنسا



هذه المأساة التى عاشها مايكل انجلو ، والمؤلفة « اجنس الن » Agnes Allen حريصة على أن تحدثنا عن أعماله الفنية خلال الظروف والملابسات التى صاحبت انشاءها ، وان ترسم لنا صورة قوية للحياة الفنية والسياسية والدينية فى فلورنسا وروما وأن تحدثنا عن الحروب والمنازعات التى كانت تقوم من حين الى آخر بين حكام روما من البابوات وحكام فلورنسا من أسرة المديتشى ، وعن غزو الفرنسيين لميلانو وفلورنسا ونابولى وغير هذا وذاك من الحركات الشعبية التى كانت تقاوم الاستبداد وتحطم عرش الطغاة .

***

ولد مايكل انجلو فى اليوم السادس من شهر مارس عام ١٤٧٥ فى بلدة كابريزيه بالقرب من فلورنسا حيث كان والده قاضى المدينة ، وتوفى فى روما فى الثامن عشر من فبراير عام ١٥٦٤ . نشأ فى أحضان مرضعة زوجها حجار ، فكبر مغمورا بأصوات المطارق والأزاميل كأنها موسيقى تشجى آذانه بأعذب النغمات .

فمنذ طفولته الأولى والفن يجذبه ويناديه ولكن الأب اعترض ميل الصبى وأراد ان يجعل منه اديبا ومفكرا ليعيد الى الأسرة مجدها السابق ، فأرسله الى مدرسة أحد الفقهاء المشهورين ، غير أن دروس الأدب لم تستهو التلميذ الصغير فكان يقضى معظم وقته وهو يملأ دفاتره وكتبه بالرسومات والأشكال كما كان يؤثر صحبة الشبان الذين يعملون فى مراسم المصورين ومناحت النحاتين . وحدث له أن زار مرسم الفنان جيرلندايو Ghirlandaio ففتن وسحر، وقرر منذ هذه اللحظة انيصبح فنانا ولم يثن عزمه تعذيب والده له فالتحق بمرسم جيرلندايو عام ١٤٨٨ وهو فى سن الثالثة عشرة .

ولم يلبث الغلام طويلا حتى بزغت مواهبه الخارقة وفرض شخصيته القوية لا على رفاقه فحسب بل على أستاذه أيضا . وكانت دراساته الأولى فى الرسم تشهد له بصدق الرؤية وثبات القصد والحركة وبدرجة كبيرة من النضج الفنى مما أثار حسد زملائه وغيرتهم . كان صارما فى حكمه على أعمالهم ، ساخرا فى نقده دون أن يباهى بأعماله اذ كان الى التواضع أميل ، يتركها تتحدث عن نفسها بنفسها . غير أنه كان حار المزاج عصبيا سريع الغضب سليط اللسان .

وقد حدث له مرة أن اكتشف عيبا فى أحد رسوم أستاذه فأصلحه بخط عريض واضح فاستاء الأستاذ من تصرف تلميذه ، وعندما طلب منه حاكم فلورنسا لورنزو دى ميديتشى أن يرسل اليه بعض تلاميذه المتفوقين ليمارسوا النحت فى الأكاديمية الحرة التى أنشأها فى حديقة قصره ، انتهز الفرصة للتخلص من تلميذ مزعج وابعاد منافس له فى الرسم والتصوير .

***

قضى مايكل انجلو ثلاث سنوات من أسعد سنوات حياته فى ظل أمير كريم محب للفن ، جمع فى حدائقه وقصره روائع من تصوير كبار الفنانين ومن التماثيل اليونانية الرومانية . ولما شاهد الأمير براعة الفتى فى النحت ورأى فى بريق عينيه وحذق أنامله مطالع العبقرية خصص له غرفة فى قصره ودعاه لتناول الطعام معه وفى صحبة كبار مفكرى العصر وشعرائه . فاستمع الى الفيلسوف المتصوف فتشينو Ficino وهو يتحدث عن أفلاطون فعشق الأفلاطونية وعشق الجمال المثالى ، وكشف له بيكو ديللا ميرتدولا Pico della Mirandola عن أسرار الثقافة الشرقية، وقرأ شعر دانتى Dante مع الشاعر بوليتزيانو Poliziano ، وتعلم الغناء والقاء الشعر مع القوال لويجى بولتش Luigi Pulci

غير أن كل هذه الفنون الرقيقة لم تضعف عبقرية الفتى كما أن البيئة المترفة التى خالطها مدة سنتين لم تغير كثيرا من طباعه الغليظة العنيفة فظل صلبا كالرخام ، حادا كالازميل ، قويا كالمطرقة، وكان الشرر يتطاير عندما يهوى بمطرقته على ازميله ليبث الحياة فى الحجر الصلد تزكى لهيب حبه لفنه الأعظم ، فن النحت .

وتعكس أعمال مايكل انجلو الأولى نظرته الأفلاطونية الى الوجود . فهو يعبر بتقشف عما تضمه النفس من معان أبدية كلية ، نذكر منها « ما دونا ديللا سكالا » و « صراع هرقل مع السنتور » وهما الآن فى فلورنسا فى المتحف الذى يحمل اسم الفنان

بعد وفاة لورنزو وفرار ابنه من فلورنسا اثر الاضطرابات التى سببتها مواعظ الراهب سافونارولا Savonarola ، لجأ مايكل انجلو الى مدينة بولونيا

ثم فى منتصف عام ١٤٩٦ ذهب الى روما حيث مكث فيها حتى منتصف عام ١٥٠١ ثم عاد الى فلورنسا . ومن أعماله فى روما تمثال « باكوس » الذى يضارع فى كماله روائع النحت اليونانى القديم ، وتمثال بيتا Pieta « تسليم جسم المسيح الى أمه مريم » . وأثناء أقامته فى فلورنسا منعام ١٥٠١ الىعام ١٥٠٥ نحت تمثال النبى داود David وهو تمثال ضخم مقام الآن عند مدخل قصر السينيوريا فى فلورنسا، وتمثال « المادونا مع الطفل » الموجود الآن فى احدى كنائس مدينة بروج فى بلجيكا . ثم تمثال القديس متى ، وهو غير تام ، يعبر فيه عن محاولة الصورة البزوغ من ثنايا الحجر . ومن النحت البارز على سطح مستدير نذكر عدة أعمال تمثل العذراء مع الطفل يسوع ، أحدها فى متحف لندن والآخر فى فلورنسا .

ومن أهم اللوحات التى رسمها أثناء هذه الفترة « العائلة المقدسة » ، ثم موقعة بيزا » ولم تنفذ اللوحة الثانية بالفريسكو على جدران قاعة المجلس الأعلى فى فلورنسا وظلت فى صورة رسم . ولم يبق من هذا الرسم الا أجزاء تكفى مع ذلك لكى نلمس قوة مايكل انجلو فى التعبير عن قوة الجسم وعن امكانياته الحركية وعن الصلة بين الحركة المعبرة والبناء العضوى .

وفى عام ١٥٠٥ عاد الى روما بدعوة من البابا يوليوس الثانى الذى كلفه بمشروعين عظيمين أولهما أن يشيد للبابا ضريحه لوضعه داخل كنيسة القديس بطرس الجديدة والثانى أن يزخرف سقف كنيسة السيكستين Sixtine بالتصوير بالفرسكو(١) fresco painting . وقبل مايكل انجلو بحماس تنفيذ المشروع الأول ووضع له تصميما رائعا فاز باعجاب البابا ، غير ان هذا المشروع الجبار لم ينجز منه الفنان الا بعض أجزائه مثل تمثال « موسى » وتماثيل « العبيد » وظل طول حياته وهو فى صراع

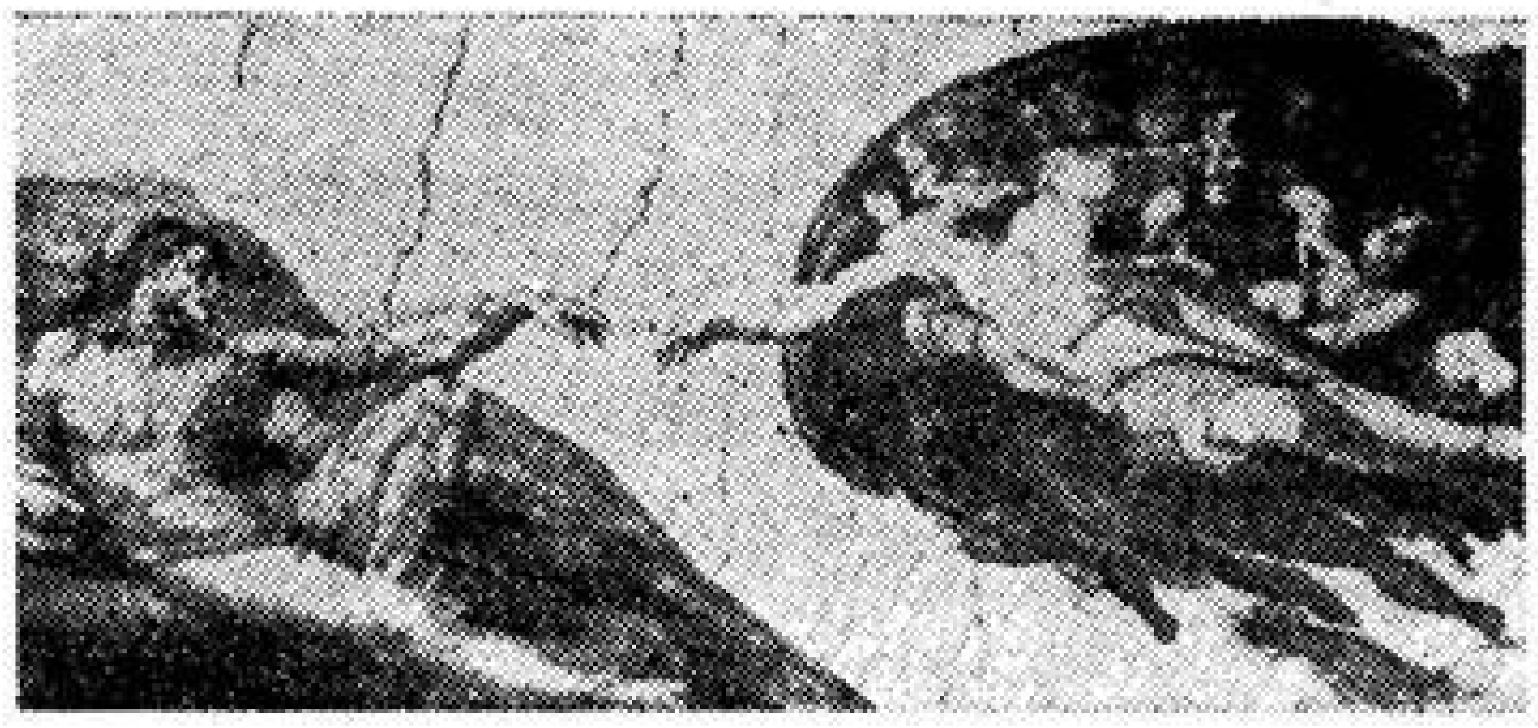


خلق الشمس والقمر بكنيسة سيكستين بروما

عنيف مع البابا ومع ورثته لأنه فشل فى تحقيق ما كان قد تخيله فى ساعة من الحماس الجامح .

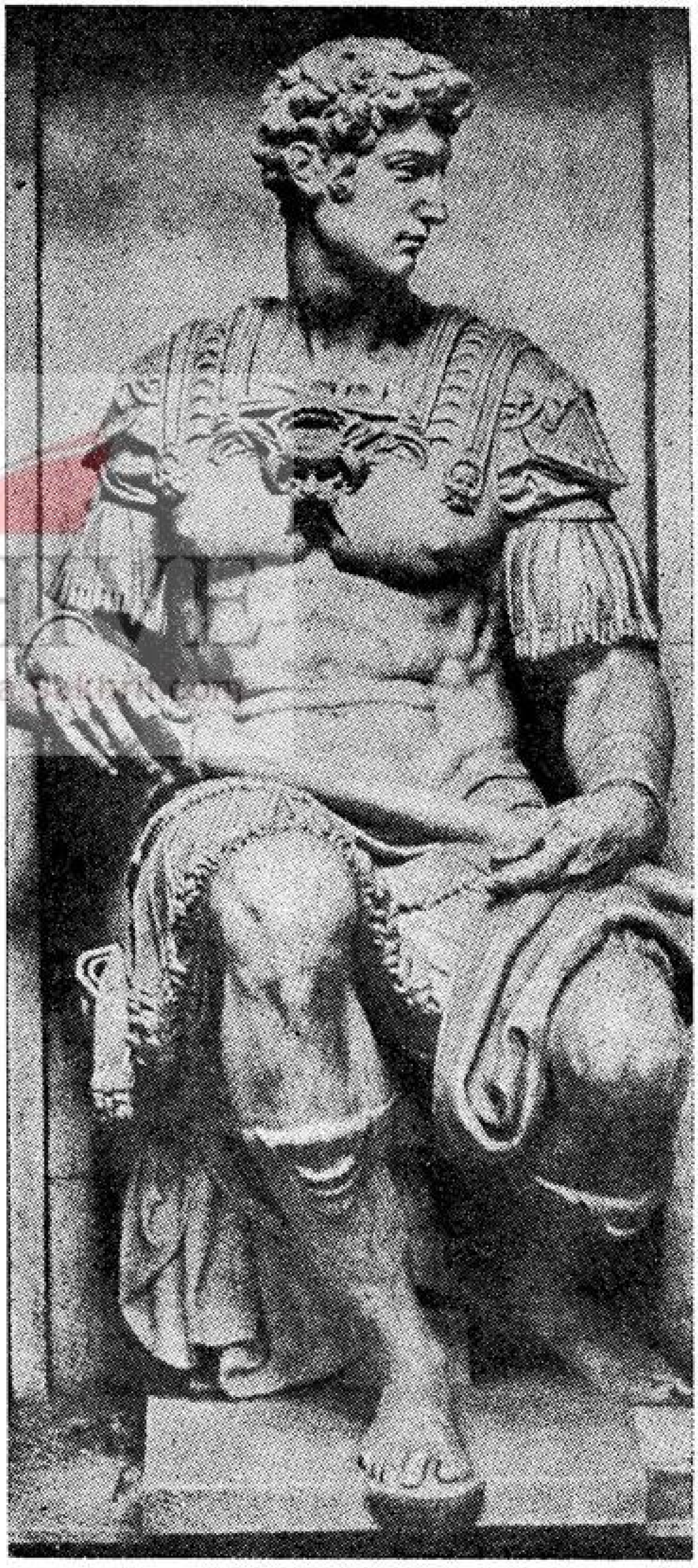
اما المشروع الثانى فاعتذر مايكل انجلو عن تنفيذه قائلا انه نحات لا مصور ، وانهلم يزاول التصوير بالفرسكو منذ كان يدرس فى مرسم جرلاندايو من سبع عشرة سنة مضت ، واقترح على البابا أن يكلف الفنان رافاييل Raphael بهذا العمل خاصة وانه سبق له أن برع فى هذا اللون من التصوير . غير ان البابا أصر بعناد على أن يقوم هو بهذا العمل ولم يسع مايكل انجلو الا الخضوع رغم انفه لارادة البابا الصارمة .

(١) فن خاص من فنون التصوير يقتضى أن تظل طبقة الجبس المفروشة على مساحة معينة من السقف رطبة لينة بينما يقوم الفنان برسم الاشكال بالالوان وبسرعة قبل أن يجف الجبس .



« خلق آدم » من سقف كنيسة سيكستين

تمثال جوليانو دى مديتش لمايكل انجلو



واستغرق منه هذا العمل اكثر من أربع سنوات من الجهود الجبارة تتخللها فترات من الفشل واليأس . طلب فى بادىء الأمر بعض المعاونين ثم طردهم وآثر أن يعمل بمفرده . كات المساحة المطلوب تغطيتها عشرة آلاف قدم مربع ، رسم عليها مايكل انجلو ثلاثمائة وثلاثا وأربعين صورة لشخصيات العهد القديم ، وبعض الشخصيات الخرافية ، ويبلغ طول بعض هذه الصورة حوالى ستة أمتار . وتمثل المشاهد خلق العالم وخلق الانسان ثم طرد آدم وحواء من الفردوس ، ثم الطوفان وغير ذلك مما جاء ذكره فى العهد القديم .

نجح مايكل انجلو فى تذليل كل الصعوبات التى اعترضته وفى التغلب على المؤامرات التى دبرها اعداؤه لكى يتخلى عن انجاز المشروع حتى جاء يوم الافتتاح فى أكتوبر ١٥١٢ ، وكان يوم انتصار عظيم للفنان ولفن الفريسكو حتى ان رافاييل نفسه بعد ان شاهد هذا العالم وهو يتحرك فوق راسه غير اسلوبه وحاول ان يحاكى فن زميله .

ثم تعاقبت السنوات والأحداث ومايكل انجلو يواصل جهوده الجبارة أحيانا فى فلورنسا وأحيانا فى روما . ومن اعماله العظيمة فى فلورنسا زخرفة جزء من كنيسة القديس لوران واقامة ضريح جوليان ولوران دى مديتش حيث يشاهد الزائر تماثيل الفجر والغسق والنهار والليل . ومن أعماله الجبارة فى روما رسم « يوم القيامة » فى السيكستين وقد عرض على الجمهور فى ٣١ اكتوبر عام ١٥٤١ بعد عمل متواصل استغرق ثمانى سنوات .

وفى هذا العمل العظيم وصل مايكل انجلو الى قمة التعبير المؤثر عن الحركة والقوة ، عن جمال جسم الانسان الذى هو شعاع من الجمال الالهى . فالعالم الذى رسمه هو فى وقت واحد عالم علمى يقوم فى توزيع اجزائه على دقة المبادىء الهندسية ومبادىء المنظور وقواعد توزيع الضوء والظلال والمعرفة الدقيقة لتشريح جسم الانسان ، وعالم ينبض بالعواطف الانسانية وبصفات الرجولة والقوة بوجه خاص . ومن أقوال مايكل انجلو بهذا الصدد: « ان الانسان هو أرفع موضوع فنى بالنسبة للمفكرين » .



يقدمها...

- ابراهيم الابيارى
- هدى حبيشه
- شريف الراس
- على خالد
- غالى شكرى

ديوان شعر ابن دراج القسطلى

بتحقيق الدكتور محمود على مكى

منذ ايام قلائل حمل الى صديق كريم هذا الديوان «ديوان ابن دراج القسطلى » وكان فيما فعل رسولا يحمل الامانة من مهد الى مهدى اليه ، وحين عرفت الهدية كدت أعرف المهدى ، فمحقق الديوان صديق قديم ، ولكنى حين قرأت التوقيع دخل الى علمى صديق جديد ، كان هو الاستاذ احمد المانع ، وكان هو الذى اهدى ، وهكذا وجدتنى موزعا شكرى على ثلاثة : رسول حمل الهدية ، وصديق قديم حقق الديوان ، وصديق جديد أهداه ، يكادون يقتسمون شكرى على السواء .. وحين حاولت أن اغمط الصديق المحقق حقه من هذا الشكر لقصوره عن أن يهدى ... ذكرت أنه الحركة الاولى التى بعثت حركتين ، فعدت لا أحاول أن اغمطه حقه من شكر .

واحب لك اولا ان تعرف ابن دراج صاحب الديوان ، وان تعرف محمود على مكى الذى حقق هذا الديوان ، ففى ضوء هاتين المعرفتين يستقيم بيننا الحديث عن الديوان موضوعا وعملا .

ففى سنة سبع واربعين وثلثمائة من الهجرة (٩٥٨م) ولد شاعرنا ابن دراج فى الاندلس فى قرية تعرف بقسطلة ، لايعنينى هنا أن أذكر الخلاف حولها ، فلهذا مكان آخر ، وانما الذى يعنينى أن تعرف ان شاعرنا اندلسى ، وان تعرف الى اندلسيته أن مولده كان قبل أن يودع الحياة فى الشرق شاعر فحل هو المتنبى بنحو من سبع سنين ، اذ كانت وفاة المتنبى سنة اربع وخمسين وثلثمائة من الهجرة (٩٦٦ م) .

أسوق هذا وذاك لان الناس حين يذكرون الشرق بمتنبيه يذكرون الاندلس بابن دراجه ، يقيسون ابن دراج بالمتنبى ، يقيمون ازاء هذا العمل الشرقى ذاك العمل الاندلسى ، وهم لا يعنون بهذا القياس حياة الى حياة ولا حمل نفس على نفس ، فالناقدون العرب لم يعرفوا الادب بهذه ولا بتلك وانما عرفوه كلاما مجودا ووضعوا لهذه الجودة حدودا ، وحين يجتمع شاعران أو أكثر على تلك الحدود ربطوا مابينهما او ما بينهم ، وراحوا يتلمسون بينهما أو بينهم فروقا فى الاداء وفروقا فى الصياغة ، كما راحوا يتلمسون وجوها من المشابهة فى الاداء والصياغة ليجعلوا من هذا كله حكمهم على الشاعرين او الشعراء فى المحاكاة والابتداع .

بهذا ربط الناقدون بين المتنبى وابن دراج بهذا الرباط الواهى الضعيف .

لم ينظروا الى حياة وحياة ، وهل كان ثمة اتفاق بين الحياتين ، وكيف أملت الحياتان على الشاعرين ، ثم كيف املى الشاعران على الحياتين ، كما لم ينظروا الى نفس ونفس وهل كان ثمة اتفاق بين النفسين فيما حملتا وفيما ردتا وفيما رضيتا .

لم ينظر الناقدون الى شىء من هذا وعبروا ينقدون الادب شعره ونثره بهذا الاسلوب النقدى الاول الذى ناخذ به الناشئين حين نحاول ان نقيم السنتهم .

وما استطاعوا ان يتخلفوا عن هذا النهج المدرسى التعليمى، يحاسبون به الكبار وكأنهم يحاسبون الصغار ، وظللنا فى اثرهم نرى النقد فى هذه القيود التعليمية لا نرى شيئا غيره، وما زالت على السنتنا كلمات من سبقونا نرددها ، وما ندرى اننا حين نرددها نسجل على انفسنا اننا حيث كان الاولون لم نتحلل مما وقعوا فيه ولم نخط بعيدا عنهم خطوة .

بهذا القياس نظر الاقدمون الى ابن دراج فربطوا ما بينه وبين المتنبى ، وبهذا القياس نظر المحدثون الى ابن دراج فوصلوه بالمتنبى . ونتيجة لهذا القياس جل ابن دراج

كما جل المتنبى ، وبهذا القياس كان لابد من أن يعنى بابن دراج كما عنى بالمتنبى .

واني لاحمد لهذا القياس ما تمخض عنه من اخراج ديوان ابن دراج ، ولكن ما أحرصنى على أن يدرس الناس ابن دراج بعد ما ظفروا بديوانه محققا مطبوعا ليعرضوه بمقاييس أخرى ترسمها البيئة بما ضمت ، والحياة بما جمعت ، والنفس بما حملت .

وانا حين أسوق هذا أريد أن الفتك الى انك بين يدى شاعر قوى يجيد الغوص وراء المعانى ويجيد لف الاساليب ، ويجيد حبك الجمل ويجيد اختيار اللفظ . ومع مثل هذا كله يدق عمل المحقق ويدق جهده واذا هو بين يدى عبء كبير .

هـذا هو الذى أردته من تمهيد عن ابن دراج أردت لك أن تعرف فحولة ابن دراج كما عرفت فحولة المتنبى ، واردت لك أن تعرف أننا بين يدى ديوان دقيق يكتنفه غموض كثير .

واليك هذه الابيات التى يمدح بها ابن دراج المظفر عبدالملك، اسوقها نموذجا من شعر ابن دراج لتعرف روحه ولتعرف نهجه، وما هى بأصعب ما له ولا بأيسره ، ولكنها شىء ينبىء عن الرجل على كل حال :

وقد لاح بالنصر العزيز لواؤها ... واعلن بالفتح المبين بشـيرها

وحلت حلول الليل فى كل بلدة ... سواء بها ادلاجها وبكورهـا

وقد قنأت سمر القنا بدمائها ... وغالت صدور الدارعين صدورها

صليت وقد ذكى الطعان وقودها ... وفار بنيران السيوف سعيرها

وخضت وقد أعيت نجاة غريقها ... وهالت بأمواج المنايا بحورها

وقد ضربت خدرا على الشمس وانجلت ... بها عن شموس الغانيات خـدورها

عقائل أبكارا غدون نواكحـا ... وماأصبحت الاالسيوف مهورها

فلا محيت أفخاذها من سمائكم ... ولا عريت من ناصريكم ظهورها

واذازدتك فقلت لك أن النسخة الخطية اليتيمة التى اعتمد عليها المحقق كانت مكتوبة بالخط المغربى ، والخط المغربى له قاعدته الخاصة التى لا يقوى على قراءتها الا قلة من أبناء الشرق ، وهذه القلة تكاد لا تقوى على قراءة هذا الخط جملة ... اذا عرفت هذا ، عرفت كيف دخل الدكتور المحقق الى عمل شاق يعوزه كثير من الجهد على اختلاف صوره .

وأكاد أكون بهذا وذاك عرفتك بابن دراج وبالصديق مكى ، بل يكاد يكون تمهيدى اليسير عن ابن دراج تعريفا بالصديق مكى ، اعنى تلك الصعوبة التى أشرت اليها عن ابن دراج شعرا وعن ديوانه المخطوط .

وقياس ابن دراج بالمتنبى قوة لفظ واحكام عبارة واتقان صياغة يجرنا الى قياس آخر .. واعنى ما ظفر به شعر المتنبى على أيدى من تناولوه بأسلوب التحقيق القديم يهيئونه بذلك لان ينشر على الناس على ذلك الاسلوب القديم فى النشر .

فحين فرغ هؤلاء المحققون القدامى لديوان المتنبى ، واعنى بهؤلاء المحققين من نسميهم الآن شارحين ومفسرين ... فما كان عمل هؤلاء الشارحين والمفسرين الا تحقيق الديوان . ولقد وجدوا تحقيق هذا الديوان لا يتم الا فى ضوء هـذا الشرح وفى ضوء هذا التفسير ، فالشعر لا يستقيم للشارح شرحه الا اذا استقام له معناه ، واستقامة المعنى هى الغاية التى يبغيها المحقق من تحقيقه للشعر ، خاصة حين يدق معنى هذا الشعر ويصعب توجيهه .

هذا ما ظفر به ديوان المتنبى حين أراد المعنيون بشعـر المتنبى أن يطالعوا به الناس محققا على تلك الصورة التى ارتضوها ورأوها تقيم الديوان سليما وتصل الناس به سليما مفهوما ، فهم لم يغفلوا كلماته الصعبة من جلاء ، ولم يتركوا أساليبه الملتوية دون اقامة ، ولم يهملوا أن يشيروا الى وقعة بما يبينها ، أو الى اسم بما يعرفه ، أو الى بلد بما يميزه ، كانت هذه كلها عند هؤلاء المحققين القدامى للشعر خطوة أولى لا يرون أن تحقيق الشعر يتم دونها اذ كان الشعر كما يرون نمطا وحده يستوى معه شيئا النثر الفنى الذى كان هو الآخر لا يستقيم تحقيقه الا بما يستقيم به تحقيق الشعر ، فـكان الجهد هنا يشبهه الجهد هناك على تفاوت قليل .

وكان هؤلاء المحققون لهذا الشعر وذاك النثر الفنى فيما أخذوا انفسهم به أعرف بالتحقيق فى هذين الميدانين ـ أعنى الشعر والنثر الفنى ـ منا اليوم، فاخراجك للديوان الشعرى محققا لن تبلغ به الغاية من التحقيق الا اذا وفرت هذا له، بعد أن تكون قد وفرت له المقابلات كلها ، وانت بالأولى ـ أعنى بتوجيه العبارات والكلمات ـ مالك امرك فى المقابلات ، مستطيع أن تقبل منها ما يقيمه الشرح ، وترفض منها ما لا يقيمـه الشرح ، فانت ترى أن الشرح للشعر بجميع صوره خطوة واجبة لمن يبغى أن يحقق ديوان شعر لو تخلى عنها لم نضمن له سلامة عمله . واذا ضمناها ضمنا الناس عـلى تـذوق ما عمل والافادة منه فى يسر . وعلى مثل هذه الافادة يحرص كل عامل ، اذ لو بعد عمله عن أن يفيد منه المفيدون لكان أقرب الى أن يكون باطلا من البطلان .

من هنا نبدأ حديثنا مع السيد المحقق الدكتور مكى ننسى له الآن عناءه المضنى فى قراءة هذا الديوان الكبير بخطـه المغربى الدقيق ، وننسى له عناءه الكبير فى تصويره على تلك الصورة الواضحة المقروءة .. ننسى هذا وذاك لنذكر ونحن نقيس ابن دراج بالمتنبى ما حظى به ديوان المتنبى وما لم يحظ به ديوان ابن دراج .

فما من شك فى أن السيد المحقق شرح وعلق ، ولكنه كان مقلا شحيحا لم يجد بما عنده من دراية وكفاية نعرفهما له. نسوق على هذا المثل والمثلين ، ولا نحب أن نسهب .

يقول ابن دراج من قصيدة يمدح فيها المنصـور بن أبى عامر :

فان يحيى فيهم بغى جالوت جدهم ... فأحجار داود لديك مثول

وكان هذا البيت جديرا بوقفة من السيد المحقق ليعرف بجالوت وبغيه . وليشير الى الحـدث التـاريخى الذى اشار اليه القرآن الكريم فى قوله تعالى : «وقتل داود جالوت» ولكن السيد المحقق عدى عن هذا لم يرد أن ينفع الناس بعلمه

وبعد هذا البيت بأبيات قال ابن دراج يصف السـفن فى البحر :

اذا سابقت شأو الرياح تخيـلت ... خيـولا مدى فرسانهن خيـول

سـحائب تزجيها الرياح فان وفت ... أناقت بأجيـاد النعام خيول

وكما لم يعرض السيد المحقق للبيت السابق بما يجلوه لم يعرض لهذين البيتين بما يجلوهما على مافيهما من دقة وعلى مافيهما من غموض ، فابن دراج يريد أن يقول ان هذه السفن اذا أرادت أن تسبق غايات الريح تخيلت خيولا ـ أى امتطتها ـ لا غاية لها ولا نهاية ، كما يريد أن يقول فى البيت التالى: ان هذه السفن خفيفة كالسحب تسوقها الرياح فان بلغت غايتهـا أطبقت على الاعداء اطباق الفيلة على النعام . ومثل هـذا الفهم أو قريب منه يعوز المحقق أولا ليأمن سلامة الشعر بينه

وبين نفسه ، ويعوزه ثانيا ليضمن الناس معه على فهم ما قد فهم .

وما نريد أن نمضى فى هذا طويلا ، فالديوان على كثرة أبياته لا يظفر الا بالقليل من الشرح والتعقيب ولو أن السيد المحقق عنى نفسه بشرح وتعقيب لاستقام له شعر نرى أنه لم يستقم له ، فلقد ساق هذا البيت لابن دراج .. « ص ١٢ »

أسائل عن مجهولها أنجم الهدى بعين كأن الفرقدين قذاها

ولو وقف السيد المحقق الى هذا البيت قليلا ليجلو شارحا معناه لوجد ان كلمة قذاها لا يستقيم بها المعنى فمتى كانت الشمس أو القمر قذى للعيون وهما ينيران ويرشدان الحائرين؟ ولكن الشاعر يسائل الانجم على ضآلتها وصغرها ويتدرج بالسؤال والبحث بعينه ويقول ان غاية عينه ومداها أن تسائل الفرقدين النيرين العظيمين حين لم تغن عن الكشف عن المجهول هذه الانجم ، وعلى هذا فكلمة « قذاها » قد تكون محرفة عن مداها .

ومثل هذا البيت بيت آخر « ص ١٣ » :

فلله منه قائد الحمد قادها ومنى محدو الخطوب حداها

فاننا نرى السيد المحقق لم يقف منه وقفة قصيرة ليجلوه ليقوده هذا الجلاء الى تصويب البيت ، اذ البيت كما هو لا يستقيم ، والبيت كما نراه :

فلله منه قائد الحمد قادها وعنى محدو الخطوب حداها

المعنى : فلله منه قائدالحمدقادها — اى العفاة فى بيت سابق — ولله قائد الحمد حدا الخطوب عنى .

فانت ترى معى أن الشرح الذى التزمه المحققون القدامى لم يلتزموه عبثا ، وانما التزموه لسلامة الشعر ، فالشعر اذا بان سلم .

وبعد هذا فما أحب أن أتتبع هنات جاء فى الديوان منها شيء ليس بالقليل ، أسوق منها على سبيل المثال «ص ٨» .. « ليزه » على البناء للمعلوم والصواب « ليزه » على البناء للمجهول ، ثم « فيهنيك » ص ٨ والصواب « فيهنك » لان الاصل « فليهنك » اذ الفعل مجزوم ، وقد وقعت هذه الكلمة مرة أخرى على تلك الصورة الخاطئة ص٩

هذا شيء نسوقه لا لننتقص جهدا مشكورا ، ولكنا نسوقه نبغى كمالا الى كمال ونبغى أن نلفت به الجهود الطيبة الى أن تسدى ولا تبخل لتقرب هذا الطراز العربى وأخص شعره الى الناس على صورة واضحة ليفيد الناس من هذا الشعر لا سيما اذا كان هذا الشعر فى غموض شعر ابن دراج .

وبعد هذا نحب أن نزيد كلمة نبغى بها الافادة من الشعر افادة أخرى بعد الافادة من معناه وبعد الانتفاع بذلك المعنى ونريد بهذه الافادة الاخرى ما يحسه المتتبعون للالفاظ العربية وتطور معانيها فى البيئات المختلفة ومع الازمنة المتعاقبة من قيمة ، ونحن نعنى بهذا أن كل ديوان من دواوين الشعر يجب الا يخلو حين يحقق من فهرس يضم الكلمات ولا نعنى الكلمات كلها ولكنا نعنى تلك الكلمات التى أخذت صورا متميزة على لسان الشاعر لتكون لنا من ذلك مادة ميسورة موفورة نفيد منها فى معاجمنا ، ونفيد منها فى دراسة الكلمات العربية .

ولقد لفتنا الى ذلك خلو هذا الديوان المحقق من هذا اللون من الفهارس على حين قد ضم اليه السيد المحقق فهارس أخرى للبلاد والاعلام واغفل هذا اللون الفهرسى الذى لو فعله لقرب الديوان الى الناس قربا آخر ، ولأفاد منه الناس فائدة أخرى لا تقل عن فائدة الشرح والتعقيب . وما يكون الديوان نافعا نفعه المرجو الا بهذين الجهدين ، أعنى جهد الشرح والتعقيب ثم الجهد فى استخلاص كلماته المتميزة .

وبعد فانى لشاكر للسيد المحقق اتاحته لى بجهده الكريم الموفق هذه الفرصة لاتحدث اليه على البعد حديثا هو تحية قبل أن يكون نقدا .

ابراهيم الابيارى

***



كتب الاستاذ الشرقاوى مسرحيته «مأساة جميلة» ومثلت على المسرح ثم قام النقاد فهاجموا البناء المسرحى لمأساة جميلة وكانوا فى هجومهم يقيسونها بمقاييس ثابتة عن أسس المسرح الدرامى والتراجيدى منه بالذات . فسمعنا اتهاما بعدم تعميق الشخصيات واتهاما بعدم وجود صراع نفسى فى الشخصيات وعدم وجود صراع درامى داخلى ، وغير ذلك مما نعرفه عن أصول التراجيديا . ولعل للنقاد عذرهم ، فالمؤلف كان يكتب محاولا أن يفرض هذه المفاهيم الثابتة على عمله ، فسمى مسرحيته « مأساة جميلة » وتكلم عن الخطأ الصغير ، وحاول ان يرينا نماذج للضعف البشرى ، أى باختصار حاول أن يفرض مقومات المسرح الشكسبيرى على مادته . فان كان الأستاذ الشرقاوى قد اخفق من ناحية الشكل فلا يرجع ذلك لأنه لم يطبق مفاهيم المأساة — كما ذهب النقاد — بل على العكس لأنه حاول فرض هذه المفاهيم .

لقد فرق الدكتور لويس عوض فى مقاله بين البطل التراجيدى والبطل الملحمى ، ولا أعتقد أن هناك من يعترض على فهمه لطبيعة كل من البطلين ، ولكن لا ادرى لماذا تجاهل الدكتور لويس وجود نوع جديد من المسرحيات اطلق عليه اسم المسرح الملحمى Epic Drama وهو المسرح الذى ابتدعه برخت ؟.. وبطل هذه المسرحيات بطل ملحمى ، لا تردد فيه ولا ضعف ولا خطأ بسيط ، بل لا تطور ولا تغير فى الشخصية . والصراع الدرامى صراع خارجى كصراع الملاحم . والقضية التى يدافع عنها البطل والتى تبرز خلال البطل وتصرفاته ليست بحاجة الى اثبات . فهى قضية صراع العدل ضد الظلم أو صراع الفرد ضد سالبى حقوقه ، أو صراع الخير ضد الشر — وكلها قضايا ليس فيها أى التباس . وهى قضايا لا تتبلور خلال الحدث الواحد الذى ينمو ويتطور ويصل الى ذروته خلال صراع درامى متشابك تكون نهايته تحطيم البطل نتيجة لضعف فيه — فتكون المأساة ، بل ان القضية فى هذا المسرح تتبلور — كما فى الملاحم من خلال التكرار .

ويكون السؤال التالى . لماذا اذن يتخذ هذا الموضوع المسرح مجالا له ؟ ولماذا لا نكتفى بالملحمة ؟ والاجابة بسيطة فعصر الملاحم

قد مضى واصبح المسرح هو المكان الوحيد الذى يجتمع فيه القوم للاستماع الى الشاعر ، فاصبح على الشاعر اذن ان يجد الشكل الفنى الذى يستطيع أن يقدم موضوعه من خلاله واهتدى الى هذا الشكل برتولد برخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) حين استخدم طريقة التكرار الملحمية – كالمشهد الواحد يرينا القضية كاملة بكل مقوماتها ، ولكنه يتكرر ، ويكون هذا التكرار النمطى هو النموذج الذى يحدث الأثر المطلوب فى المشاهد . فمثلا فى مسرحية «الأم شجاعة» نجد الام رمزا للشجاعة تقاوم المجتمع الراسمالى الغاشم فتنهزم ، وفى المشهد الثانى تقوم لتجول جولة اخرى وتنهزم ، ولكنها تقوم مرة أخرى .. وهكذا .. ومع كل مشهد يزداد احساسنا بالحسرة على هذه الام كما يزداد ايماننا بانها لن تنتصر على هذه الظروف القاسية ، ومع ذلك يزداد اعجابنا بشجاعتها . وحين يسدل الستار تكون الأم لا تزال فى نضالها اليائس الذى تخوضه دون أن تعرف اليأس فيعمق احساسنا بالمأساة أو بالفجيعة ان اردت – حتى لا يختلط فى اذهاننا المعنى الفنى لكلمة مأساة بالواقع العاطفى الذى تتركه المسرحية فى نفوسنا . (١)

ولا أدرى ان كان الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى قد قرأ برخت ولكن مضمون مسرحية «مأساة جميلة» وهو بطولة اهل الجزائر أمام بطش المستعمر الغاشم ، وعدم تكافؤ الفرص بين جانبى الصراع ، وعدالة القضية التى لا يختلف عليها اثنان ، كل ذلك كان يتطلب شكلا دراميا مثل الدراما الملحمية .

والواقع أن كل ضعف فى هذه المسرحية كمسرح نتج عن محاولة الباسها المفهوم الكلاسيكى للمأساة .

وهنا أوافق الدكتور لويس عوض على أنه ما كان يجب أن تحدد بالذات شخصية «جميلة» لا لانها على قيد الحياة – فهذه مسألة ذوق اجتماعى فحسب – ولكن لأن هذا النوع من المسرح يتطلب نوعا من التجريد . فصراع البطلة رمز مجرد للصراع القائم فى كل مكان من الجزائر فلا يجب اعطاؤها اهمية فردية . والواقع ان اختيار الفتاة بطلة بدلا من الفتى يخدم المسرحية شكلا ومضمونا ، فهو يظهر قسوة المستعمر وعدم مراعاته للقيم الشريفة ، كما يؤكد عدم تكافؤ الفرص فى هذا الصراع .

والواقع أن التجريد من أهم صفات نسيج الدراما الملحمية . فالكاتب يبتعد عن الواقعية متعمدا ، ويعالج المشكلة من حيث هى مشكلة مجردة . شعب ضعيف اعزل ومع ذلك يرفض ان يكون عبدا . يالها من قضية عادلة . انه ينهزم المرة بعد المرة ولكنه لا ييأس ، ويبدأ النضال من جديد المرة بعد الاخرى . هذا هو النمط الذى حاولت المسرحية ان تتخذه شكلا لها – بالرغم من الشرقاوى – فحادثة القطار ثم موت امينة ، – حادثة المخازن ، ثم مجزرة القصبة – حادثة الحان ثم انهزام هند – المحاولة الأخيرة وسقوط جميلة – محاولة المحامى وفشله – محاولة جاسر انقاذ جميلة وفشله – وفى كل مرة ترفع الرؤوس ويبدأ النضال من جديد .

والضعف الذى تسرب للمسرحية جاء من محاولة ربط هذه الحوادث نفسيا فى شخصية جميلة وجاسر – ثم محاولة اعطاء هذه المشاهد واقعية تفصيلية .

ان محاولة تجسيم معركة القصبة على المسرح كانت أشبه بالمهزلة . وكذلك منظر الحان والضباط الذين يشربون ونساء الهوى وما الى ذلك . فليس المهم أن تعرف تفاصيل هذه الحوادث بل المهم ان تعرف أنها وقعت وكفى .

واتهم النقاد الشرقاوى بان شخصياته متشابهة – واقول ياليتها كانت أكثر تشابها ، ياليته تجاهل شيئا اسمه رسم الشخصيات . ان هذه الشخصيات ليس لها أى دور تقوم به الا النضال ، والا أن ترمز للبسالة ، فاى تفاصيل أخرى تضعف الصورة العامة للمسرحية . أن من يطلب شخصيات مرسومة فى مثل هذا الموضوع كمن يطلب الى بيكاسو ان يضيف بعدا ثالثا أو ظلالا الى صوره .

أما عن الصراع الدرامى فيخيل الى أن الشرقاوى كان يوشك ان يكتشف نوعا من الصراع الدرامى غاية فى الروعة لولا أنه اضعفه بمفهومه للبطل الشكسبيرى .. ان الصراع فى هذه المسرحية – من الوجهة الموضوعية – هو الصراع بين جبهة التحرير وقوى الاستعمار الفرنسى . وكان هذا الصراع يستمد قوة الدفع من صراع درامى فرعى فى جبهة التحرير . كانت جبهة التحرير كأنها شخص واحد اذا ضعف هذا زوده الآخر بالشجاعة واذا ضعف الثانى وجد الثالث ينفخ فيه الشجاعة . هذا هو الصراع الداخلى النفسى فى روح هذا المجموع الواحد – جبهة التحرير لا تضعف الا لتقوم مرة ثانية وتبدأ الصراع من جديد .

والواقع أن اختيار الشعر لكى تكتب به هذه المسرحية أمر واجب ، فالشعر من أهم مقومات المسرح الملحمى . فما كان المسرح الواقعى يحتمل تلك القصائد فى الرثاء أو الاشادة بمثل الحرية أو هجاء الظلم – وكلها قصائد ليست درامية ، قصائد لا تدخل الى النفس كقصائد كورنى وراسين ، ولكنها تتكلم عن المثل المجردة – عن الانسان المعذب – عن الأمل فى الحياة الحرة . ان القصائد أشبه ما تكون بالترتيلات ، يستطيع أن يقولها هذا أو ذاك – فالمشكلة واحدة بالنسبة لكل فرد – والفردية منعدمة فى قضية الجزائر .

والخلاصة أنه ليس هناك موضوع يصلح للمسرح وآخر لا يصلح له ، ولكن يجب أن نجد الشكل الذى يحتمه الموضوع ولا نفرضه عليه .

بقيت كلمة أخيرة عن التجربة الخطيرة التى تسمى « المسرح الشعرى» فمنذ أواخر القرن التاسع عشر والشعراء يبحثون عن الشعر الدرامى ، الشعر الذى يستطيع أن يسمو بالمسرحية عن مستوى النثر ، ومع ذلك لا يعوق الحركة الدرامية . ولا اعتقد أن فى العالم الغربى من استطاع أن يصل الى هذا المثل غير قليلين جدا منهم ييتس ، وبرخت ، وماكليش .

واضيف بلا تردد اسم عبد الرحمن الشرقاوى ولا اقصد هنا القصائد بل الشعر فى الحوار العادى . لقد وجد الشعر السلس السهل المرن – حتى انك كنت تسمعه بلا مقاومة ، أو على الأقل من غير احساس واع بأن الكلام شعر ، ومع ذلك كانت له كل مقومات الشعر من موسيقى وجرس ووزن تؤثر فى المشاهد التاثير المطلوب ، فوصل الى المثل الأعلى فى الشعر الدرامى ، وهو الكلام المؤثر الذى لا يعوق الحركة ويعمل فى نفس المشاهد دون وعى منه .

هدى حبيشه

---

(١) اقرأ : Francis Fergusson : The Humen Image in Dramatic Lit.

محمد سعيد القاسمي . جمال الدين القاسمي . خليل العظم

قاموس قديم للصناعات الشامية

نشر معهد الدراسات العملية العليا . باريس

لو كان لنا أن نرسم لمدينة دمشق معالم شخصية متميزة ذات هوية خاصة على مدى تاريخها الشعبي المستمر لقلنا ان لشخصية هذه المدينة العريقة ثلاثة معالم : فهي العروبة في تشوقها السياسي ، وهي اللطافة والظرف في سلوكها الاجتماعي، وهي الزخرفة العربية الرشيقة فيما تنتج من مصنوعات وما تتذوق وتبدع من فنون .

وأما وضوح العروبة في فعالية دمشق السياسية فامر معروف منذ كان هناك غساسنة ومناذرة . واما اللطف والظرف والكياسة في سلوك اهالي دمشق فامر ينقله كل من زار دمشق وعاشر سكانها . واما الذوق الشامي في الصناعة والفن فهو ما يحدثنا عنه كتاب قديم نشره حديثا معهد الدراسات العملية العليا بباريس بتوصية من المستشرق المعروف « لويس ماسينيون » وباشرافه شخصيا وهو كتاب « قاموس الصناعات الشامية » الذي يقع في ٦٠٠ صفحة من القطع الكبير ، والذي الف الجزء الأول منه الشيخ محمد سعيد القاسمي المتوفى سنة ١٩٠٠ ، والف الجزء الثاني منه ابنه الشيخ جمال الدين القاسمي المتوفى سنة ١٩١٤ وصهره السيد خليل العظم المتوفى سنة ١٩٢٦ .

يقول الأستاذ ماسينيون في مقدمة هذا الكتاب :

« لقد قمت بدراسة مقارنة للحواضر الاسلامية تتبعتها متنقلا منذ أكثر من أربعين عاما بين فاس والقاهرة وبغداد واستانبول واصفهان ودلهي ودمشق ، واذا أصالة دمشق تثب أمام عيني ، ففي دمشق نما خيال الصناع المبدع وتنوع أكثر ما يكون النمو والتنوع وبأكثر ما يمكن من التلون والدقة . »

« ان هذا التوق الى الكمال في أدق التفاصيل ، وفي الأشكال التي لا تجسم الا بقدر ، دونما سعى الى محاكاة الحياة ، ولكن في الاستيحاء من انعكاسها وألوانها القزحية ، في الزخارف العربية « الآرابيسك » وفي الخط النسخي ، وذلك من خصائص الفن الاسلامي ، انما يتجلى في دمشق بوجه خاص . وهو أيضا سمة النفسية الخاصة للعامل في المنظمات الحرفية في الاسلام، وهو أن قوام العمل الاتقان والصدق ، لانه يخضع الى ميثاق بين رفاق ، هو دستورهم ، والى أسعار عادلة تجعل اللقمة التي يكسبها الرجل لقمة حلالا » .

وربما كان قاموس الصناعات الشامية أول مصنف من نوعه في تاريخ تسجيل مظاهر الحياة الشعبية لأهالي هذه المدينة ، فهو يسجل في جزءيه ٤٣٥ حرفة أو صناعة من الحرف والصناعات المتعارف عليها أو عملا مما يقوم به المرء ليؤمن معيشته اليومية كالسرقة واللصوصية أو ترقيص القرود . والواقع أن أهم مبررات نشر هذا الكتاب ، أو أن ما يعطيه قيمته فعلا ، الحاح مؤلفيه على بيان « سبل العيش » في دمشق القديمة مهما اختلفت هذه السبل وتنوعت وتباينت ، ومحاولتهم بيانها بأسلوب وصفي دقيق يكاد في كثير من الأحيان يكون أسلوبا علميا خالصا لو لم تجرفه روح ذلك العصر فتجعل مؤلفيه يعنون بالنظر نظرة أخلاقية تقليدية الى كل صنعة أو حرفة ، وتجعلهم يحشرون في الكتاب شواهد ادبية ذائعة دارجة أو حكايات تتصل بالحرفة التي يتحدثون عنها بصلة ، أو يقفون أحيانا وقفة ابن خلدون ـ أو يقبسون من مؤلفاته ـ ليفلسفوا وقائع الأمور حسب ثقافة العصر .

وربما كان من المفيد هنا أن ننظر في الملابسات التي ادت الى تاليف هذا الكتاب الذي يهم علماء الاجتماع ، وجماعة الفنون والتقاليد الشعبية منهم بوجه خاص . فقد كان الشيخ محمد سعيد القاسمي رجل علم ودين وأدب ، لم يخل شعره ، كما لم تخل مجالسه من شيء من المجون والهزل والفكاهة ، اكد هذا ولده بقوله :

« ومع هذا فتواضعه بنفسه . واطراحه مع أصحابه ، ومجونه معهم ، أمر يقضى منه العجب » ..

وقال بصدد شعره : « أجاد جده ، واحكم هزله .. اكثر من ابتكار النوادر وتلطف في المجون بكل معنى نادر » .

ويبدو انه كان عصبي المزاج في سنيه الأخيرة . مما دعا ابنه جمال الدين لأن يحمله على التاليف والعمل ، لعله يخلصه بذلك من مجالس الفتوى وما يثير الأعصاب ، فاوحى اليه ان يضع قاموسا لصناعات دمشق . فسأل الوالد الشيخ ولده الشاب .

ـ وكيف أبدأ ؟

فأجاب الولد .

ـ تستأجر دابة وتركبها **وتذهب الى البوابة في أقصى الجنوب، وتحمل في جيبك دفترا وقلما ، وتنزل عن دابتك ثم تسير على جانبي الطريق ، حتى تصل الى شمالي المدينة ، وتسجل اسماء الصناعات والحرف ، ثم تشرع في دراستها ، والبحث عنها ، وبهذا يتم كتابك .**

والواقع أن المؤلف ، وولده وصهره من بعده ، لم يكتفوا بالحديث عن الصناعات والحرف التي كانت موجودة على جانبي الطريق آنذاك ، بل أضافوا اليها كثيرا من الصناعات القديمة التي انقرضت « فلم يكن تتبعها بالأسواق ممكنا ، ولابد لمعرفة أحوالها وأوضاعها من استيضاح أهلها والاستفسار منهم على دقائقها » .

وبذلك يمكن عد الكتاب وثيقة تاريخية هامة تتضمن تصويرا للصناعات الشامية ، حفظت ما كان يمكن أن يندثر ، وما اندثر بالفعل ، من أسماء وأوصاف لكثير من الصناعات التي عاشت وعاش أهلوها في بلاد الشام .

ولكي ناخذ صورة واضحة عن هذا الكتاب الطريف نبدأ باستعراض الحرف الواردة في حرف من الأحرف الأبجدية ، المتتالية بشكل منظم ، وليكن حرف الحاء مثلا وهي : حائك ـ حارس ـ حبار ـ حبال ـ حبوباتي ـ حجار ـ حجام ـ حداد ـ حدار ـ حذاء ـ حراث ـ حزام ـ حشاش ـ حصاد ـ حصري ـ حطاب ـ حفار ـ حكاك الخواتم ـ حلاج ـ حلاق ـ حلاب ـ حلواني ـ حمار ـ حمامي ـ حكواتي ـ حمال ـ حمصاني ـ حمرجي ـ حواصلي ـ حشا ـ حناوي ـ حوار .

وعلى الرغم من تمسك المؤلفين بالفصحى فانهم يستخدمون بعض المفردات العامية أحيانا ، ويشيرون اليها قائلين « حسب التعبير العامي » **كما أن الطريقة التركية في النسبة غالبة**

عندهم على أسماء الحرف والصـــناعات مثل : خرضجى ـ ديمجى ـ انتكجى ـ بندقجى ـ بوابيجى ـ تتنجى ـ تنبكجى ـ رهونجى ـ سفره جى ـ شربتجى ـ صدفجى ـ ضرضرمجى .
كما أن هناك أسماء حرف تركية محضه مثل « لالا » وهو مربى أولاد الوزراء والأمراء والكبراء .

ويبدو أن المؤلفين كانوا مغرمين بتفتيت الحرفة الواحـــدة الى حرف متعددة تقصيا لبيان الفروق الدقيقة بينها ، فبائع الحلويات نجده تحت سبعة عناوين : بفجاتى ـ سنبوسكاتى ـ برازقى ـ عواماتى ـ قطيفـــانى ـ قلا العوامة ـ كنفانى ...
واما اللص فنجده تحت أربعة عناوين وهى : اللص،والسراق ، والنشترى ، والنصاب .

على أن أطرف ما فى هذا الكتاب ، وربما كان افيد ما فيــه للباحث عن صورة ذلك العصر ، تلك الاستطرادات التى يخرج بها المؤلف من مجال وصف الصنعة الى مجالات التعليق عليها .. مثلا حين يتحدث المؤلف عن « الاسكافى » ويصف عمـــله وأدوات حرفته ، نجده ينتقل بنا الى رواية حادثة عرفها عن اسكافى ، يقول : « وقد كنت أظن أن متعاطى هذه الحرفة لا يكون الا فقيرا جدا تجب عليه الصدقة ، لما يظهر من رثاثة ثوبه الخلق ، سيما وان غالبهم يشتغلون بالارض ، لا قدرة لهم على استئجار دكان ، حتى حضرت مرة تركة بعض الاسكافى ، مع بعض الاغنياء ، فأخرجوا من بين المتروكات كيسا فيه مئـــة وخمسون ليرة انكليزية ونحوا من خمس وعشرين ليرة عثمانية ، ومن الفضة نحوا من ألفى غرش . وكان الميت اسكافا يشتغل فى الارض ، أمام قاعة النشا فى سوق السنانية . فتعجبت من ذلك غاية العجب ، فقيل لى لا تعجب .. هذه الصنعة مثـــل الاكسير ، وان كانت ممتهنة فربحها كثير » .

ويقول حين يتحدث عن الانتكجى ـ أى تاجر الآثار القديمة :
«كما بلغنى أن رجلا اشترى طاسة نحاس قديمة من مكة بربية، وهى كتابة عن نصف ريال، فرآها رجل معه فى بيروت ممن يرغب فى شراء الانتيكه لأجل أن يبيعها للسياح ، فسامها منه ، فطمع صاحبها فيها ، فطلب منه عشرين ذهبا فرنســاويا ، فلم يزل المشترى يزيده حتى اشتراها منه بثلاث عشرة ليرة فرنساوية. فنقده الثمن . ففرح البائع الفرح العظيم ، لانه ربح فى كل قرش ذهبا فرنساويا . وقال : خرج مصروف حجتى من ربح الطاسة. ثم بلغه عن الذى اشتراها انه باعها لسائح افرنجى بمئـــة وخمسين ذهبا فرنساويا . فصار ينادى على نفســـه بالويل والثبور ، وكان قد نفذ فيه المقدور » . وغير ذلك مما لايحصى .
وحين يتحدث عن الحلاق يمتـــدح الحلاقين ذوى الدكاكين النظيفة المزينة ابهى زينة ثم يقول : « ويوجد حلاقون فقـــراء يحلقون للفقراء والفلاحين ، ليس لهم دكاكين ، بل هم يطـــوفون فى الشوارع والاسواق ، فاذا رآهم أحد من الفقراء والفلاحين ، فيعلق عدته فى جدار حائط كشارع السنانية ، فيراه الفقير الفلاح فيأتيه لاجل أن يحلق فيجلسه على كرسى من قش ، منحرفا عن الطريق ، ويحلق له بموسى كالمنشار . فلا يتم له الحـــلاقة حتى يخضب رأسه بحناء الدم ، من كثرة الشدوخ التى تشدخه بموسه المصدى . وقد قيل .. الجزاء من جنس العمل . »

وحين يتحدث عن الحكواتى يستطرد الى هذه الحكاية : « كما بلغنا عن رجل من أهل حمص كان يحضر كل ليلة الى حلقـــة الحكواتى يسمع فصلا من قصة عنتر . ففى بعض الليالى تأخر الرجل فى حانوته فحضر لسماع الحكواتى بدون عشاء . وكان فى تلك الليلة يتكلم على حرب عنتر مع كسرى . الى أن وقـــع عنتر فى الأسر عند الفرس ، فحبسوه ، ووضعوا القيد فى رجله . هناك قطع الكلام الحكواتى ، كما هى عادتهم ، وانفضت الناس . فدخل على الرجل أمر عظيم . واسودت الدنيا فى عينه على حبس عنتر ، وذهب الى بيته حزينا . فقدمت له زوجته الطعام فرفس المائدة برجله ، وشتم المرأة ، فصادمته فى الكلام ، فضربها . وخرج يدور فى الأسواق وهو لا يقر له قرار ، ثم غلب عليه الحال الى أن ذهب الى بيت الحكواتى . فوجده نائما فأيقظه . وقال له : قد وضعت عنتر فى السجن مقيدا . وأنت تنام مستريح البال ، فأرجوك أن تخرجه من السجن وأنا أعطيك ما تجمعه من الجمهور الآن . فانى لا أقدر أن أنام وعنترة محبوس مسجون. فأتم له الحكواتى القصة ، وأخرج له عنترة من السجن . فقال له الرجل : أقر الله عينك ، وأراح بالك . الآن طابت نفسى ، وزالت همومى ، فخذ هذه الدراهم فلك الفضل . ثم انصرف الى بيته مسرورا وطلب الطعام واعتذر للمرأة وحكى لهـــــا قصته .

وتتجلى بهذه الاستطرادات روح الطرفة الوقور .. يقول بعد ان يتحدث فى أربع صفحات عن القاوقجى : « وقد حدثنى بعض أصفيائنا الافاضل ما معناه أنه ابصر فى وسط القرن الماضى رجلا فلاحا من أهالى التل ـ قرية من قرى الشام ـ كان يتعمم بعمة كبيرة ، وانه مرة أراد أن يظهر صكا فى بيع أو مشترى . قال.. فأنزل من قمة رأسه عمته التى هى كالبرج الى الارض . وأخذ ينقب فى ثنايا عمته على الصك . فأخرج من الثنية الاولى أوراق الميرى ، ومن الثانية أوراق الذمم على أهل البلد . ومن الثالثة مشطا وخلالا ومقصا ومرآة له . ومن الرابعة مكاتيب يخبؤها . ومن الخامسة الصك المفتش عليه مع صكوك وحجج .. فقال : فكانت عمامته كأنها خزانة أوراق أو صندوق الحوائج . وكان كثير من الناس يتعمم على الطربوش العباسى ، وتحته لبـــادة، وتحتها طاقية مضربة ـ وهكذا يثقل جدا على الرأس ويورث النزلات الدماغية بل العمى » .

وأطرف من هذه الاستطرادات الشخصية تلك الشـــواهد الشعرية التى يوردها المؤلف كلما استطاع أن يجد صلة بينهـــا وبين الصنعة التى يتحدث عنها .

يقول حين يتحدث عن « الجبان » (بتشديد الباء) :

فـديته بائعـــا للجبـن مقلتـــه
كسلى وكم صرعت فى الحب من بطل
وكم شـــجاع غدا فى حبـــه أبدا
عن الســلو حليف الجبـن والكسل

ويقول حين يتحدث عن « الحلاق » :

رأيت فى جلـــــق غـــــــزالا
تحـــار فى وصـــــفه العيـون
فقلـت ما الاســم فقـــال موسى
قلت .. هنـــا تحـلق الذقـون

وأغلب الشواهد الشعرية انما هى أقوال غزل فى أصـــحاب مهنة ، وتكاد لا تخلو مهنة من شاعر يتغزل بمحترفيها . حتى الزبال احبوه ووصفوه وتغزلوا بجماله ... ومممـــا قيـــل فى زبال :

روحى الفــداء لزبـــال شغفت به
حلو الشــمائل كالأغصان ميــــالا
جاد الزمـــان به ليـــلا فقلت له
والشـــوق ينقص منى كلمـا زالا
أضرمت نارك فى قلبى .فجاوبنى
لا غـــرو أن أصبح الوقـــاد زبالا

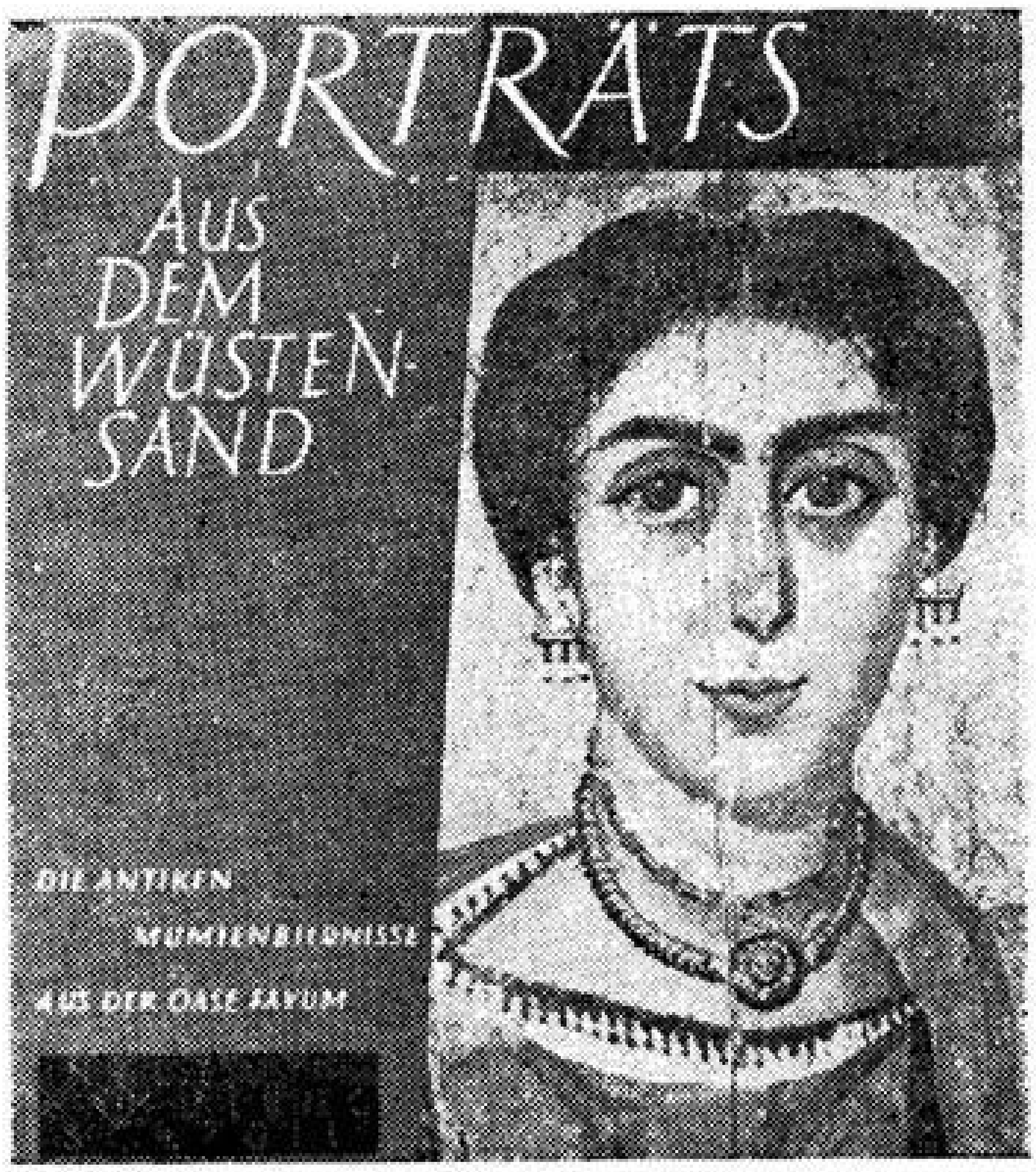
ثم هناك التصنيف القيمي للحرف ، منها الضروري كالفلاحة والبناء والخياطة والتجارة والحياكة ، ومنها الشريفة بالموضوع كالتوليد والكتابة والوراقة والغناء والطب ، ومنها الممتهن الحقير ، ومنها المعاب ومنها المحرم شرعا . يقول عن حرفة الجلاد ـ أي تاجر الجلود ـ « وبالجملة فهي صنعة غير مستحسنة » . ويقول عن حرفة الجمال « وبالجملة فهي صنعة دنيئة وأربابها من اداني الناس » ، وكذلك الحائك والقصاب مثلا فان صنعتهما دنيئة غير شريفة . أما الجليلاتي فصنعته غير دنيئة ، وأما الكاتب فصنعته شريفة .

وهناك قفلة دينية لطيفة يختتم بها المؤلف حديثه عن كل صنعة كأن يقول : « ولا يتعاطى هذه الحرفة الا الفقير المدقع . والله سبحانه الميسر » أو يقول « والله القوى الرزاق » أو « والله تعالى يرزق من يشاء ولا ينسى من فضله أحدا » الخ..

وعموما فان قارىء قاموس الصناعات الشامية لا يجد بين يديه حديثا عن الصناعات التي عرفت دمشق بها ، كالخشب المطعم بالصدف أو المنسوجات الدامسكو فحسب ، وانما يجد بين يديه وثيقة أوسع وأشمل تصور له فعلا زوايا كثيرة من مظاهر الحياة اليومية في دمشق في القرن الماضي .

شريف الراس

***



هيلدا زالوشر
صور أقنعة الموتى بالفيوم

ظهر حديثا في النمسا كتاب تاريخ الفن عن صور الشخصيات المصرية « بورتريه الفيوم » وعرض في المعرض الدولي لبيع الكتب الذي يقام سنويا بمدينة فرانكفورت ، فاحدث ظهوره وقعا عظيما وتناولته الصحافة الأوربية بترحاب كبير وتقدير وثناء . وهو يحتوي على خمسين لوحة باللونين الأبيض والأسود فضلا عن خمس عشرة لوحة ملونة .

وقد جمع هذا الكتاب بين النمسا ومصر في مناسبتين . اما المناسبة الاولى فهي أن مؤلفته الدكتورة هيلدا زالوشر أستاذة تاريخ الفن والاستاذة بجامعة الاسكندرية طبعته في النمسا وعنيت فيه بشرح موضوع عن الفن المصري يتعلق باقنعة الموتى التي اكتشفت في الفيوم . واما المناسبة الثانية فهي ان تيودورجراف مكتشف هذه اللوحات المصرية من ابناء النمسا وقد اظهرها للعالم في سنة ١٨٨٦ عندما اشترى من بعض أعراب الفيوم حوالي ثلثمائة صورة صغيرة لوجوه أشخاص انتزعها البدو من المومياء . وقد عرض تيودورجراف حوالي مائة من هذه الصور في معارض متنقلة طاف بها جميع عواصم أوروبا فاثارت في ذلك الوقت جدلا كبيرا لان الصور المصرية المشار اليها احتفظت بجدة مذهلة وبقوة تأثير جديرتين بأعظم الفنانين المعاصرين حينذاك . وعلى الرغم من ان هذه الصور تقف من وجهة النظر الجمالية على قدم المساواة مع أجمل صور الشخصيات في القرن الرابع عشر الا انها تعتبر غالبا أروع منها فيما يتعلق بدقة التعبير والعمق النفسي وروح المأساة وسابق المعرفة بالموت .

وقد ساد الاعتقاد في أول الأمر بأن هذه الصور مقلدة عن أعمال أخرى ومنفذة ببراعة فائقة مما دعا ماسبيرو في سنة ١٨٨٩ الى السعي للتحقق من صحة الخبر ، فأرسل العالم الانجليزي بيتري الى الفيوم حيث وجد أكثر من مائة لوحة لا تزال في مكانها الأصلي بمدينة الموتى مما يؤكد اصالة الاعمال المكتشفة التي حفظتها رمال الصحراء المصرية بالفيوم فحفظت بذلك كنزا لا يقدر بمال في نضارته الاولى وجمال الوانه الكلي .

وهذه الصور لم توجد الا في مدن الموتى ، احيانا الى جانب المومياء وغالبا مثبتة على وجه الميت بوساطة شرائط ، وهي مصورة على ألواح خشبية يتراوح سمكها بين ثلاثة وعشرة ملليمترات وعرضها ما بين ١٥ ، ٢٠ سم وطولها بين ٢٥ ، ٣٥ سم ويلاحظ في هذه الصورة أنها امامية في جميع حالاتها ، ذات أعين كبيرة مفتوحة مما يعطي الشعور بأن صاحبها يثبت نظراته فيما وراء التأمل على هدف يستطيع وحده رؤيته. ورغم هذا الوضع الجامد فان هذه الوجوه تتميز بواقعية مؤثرة قاسية ، وتعكس بنفس الأمانة آثار السنين والمرض .

والهدف الأول الذي رمت اليه المؤلفة من هذا الكتاب هو اعداد دليل للصور المكتشفة في الفيوم والبالغ عددها حتى الان حوالي ستمائة صورة موزعة على حوالي مائة متحف في ثلاث قارات . وقد أمكنها بعد جهد ضخم الوصول الى أماكن حوالي خمسمائة منها ضمنتها دليلا هو الاول من نوعه منذ الدليل الذي شرع في عمله سالمون ريناخ في سنة ١٩١٧ . وأما الهدف الثاني من اعداد الكتاب فهو محاولة المؤلفة تفهم المعنى الديني لهذه الصور التي حلت ابتداء من حقبة ما من الزمن محل قناع الموتى الذي كان مستعملا في مصر وفي بلاد البحر

الأبيض المتوسط منذ الاف السنين ، وكان مصنوعا من المصيص او الخشب او الورق المضغوط ، ذا أبعاد ثلاثة دائما مع تقليد مطابق لوجه الميت كأنه نسخة ثانية منه حتى يتسنى بقاء الوجه فى رونقه بعد الموت . وتتسائل الكاتبة لماذا اذن حلت صورة مطلية محل القناع المنحوت ؟

وقبل أن تجيب المؤلفة عن هذا السؤال تبحث فى طريقة التصوير نفسها فتذكر ان التصوير معروف منذ العصر الكلاسيكى وان كنا نجهل طريقة اعداده .. وقد اخبرنا بلينى فى مؤلفه عن التاريخ الطبيعى عن صور شخصية مرسومة على أساس شمعى كان وجودها معروفا ولكن تعذر الاهتداء الى الطريقة المتبعة فى تنفيذها نظرا لضياع هذه الصور مثل الصور الشخصية الشمعية الملونة لفيثاغورث وأفلاطون وأرسطو فلما وجدت صور الفيوم سدت نقصا كبيرا فى تاريخ الصور الشخصية وكانت الدليل الصادق على فن أساسه التصوير الشمعى الذى سبق طريقتنا الحديثة فى التصوير بالزيت . ونظرا لان طريقة التصوير الشمعى كانت معروفة عند الاغريق القدماء يستعملونها فى حفظ وتجميل وتلوين تماثيلهم المنحوتة كما كانوا يستعملونها فى طلاء سفنهم فقد أرجع كثير من الكتاب صور الفيوم الى أصل يونانى ولا سيما أن الفيوم كانت وقت البطالمة العاصمة الثانية بعد الاسكندرية . كما أرجع كتاب اخرون هذه الصور الى أصل رومانى لما تميزت به من واقعية متناهية تشبه فى رأيهم الأقنعة الشخصية المستعملة فى ذلك الوقت فى روما والتى كانت تؤخذ على أوجه الموتى وقت الوفاة . والاجماع الآن قائم على أن صور الفيوم ترجع الى العصر المسيحى .

وبعد بحث مستفيض عن أصول الصور الشخصية من جهة وعن أصل القناع الجنائزى ومنشئه من جهة أخرى ترفض المؤلفة النظرية السائدة التى تؤكد أن التغيير من قناع ثلاثى الأبعاد الى قناع ذى بعدين كان من الوجهة الجمالية فقط .

ونظرا لان اهتمامها بالمسائل التاريخية البحتة أقل من اهتمامها بالمفهوم الدينى لهذه الصور فهى تتسائل أولا عن معناها الدينى والحكمة التى تغيرت فيها فى وقت معين أبعاد قناع الموتى الى بعدين بدلا من ثلاثة أبعاد ، وتتسائل عن السبب الذى تبدو عليه صور الأقنعة ثابتة جامدة وعلى نمط واحد على الرغم من تنوع شخصيات هذه الصور . كما تتسائل لماذا نشاهد فيها جميعا هذا التعبير الماثل الذى يبدو فى الأعين الواسعة المفتوحة والنظرة الثابتة التى تخرج بالأشخاص من اطار الواقعية الى اطار آخر أعلى من الفردية ، وما هو معنى هذه الأعمال وهدفها ؟ وما التعبير المقصود منها فى ذلك الوقت ؟

ومن المؤكد فى نظر المؤلفة انه فى مجتمع كانت للاعتقادات الدينية فيه طابع القوة ، وللطقوس الدينية طابع الدقة فان الصورة كأى عمل فنى تقوم بدور مختلف عن دورها فى المجتمعات الحديثة حيث تستخدم الصور لأغراض دنيوية . والدليل المادى على ذلك أننا نجد الصور محل البحث فى المقابر وفى أغلب الأحوال مثبتة على وجه الميت فهى اقنعة ضريحية

لقد كان الميل الغالب فى الحضارات القديمة هو منع وفناء الأجساد الذى يتبع الموت أو تأخيره ، واستبدال الجثة ـ ومصيرها التعفن ـ بصورة ثابتة . وتعطينا مصر مثلا عظيما حيث كان التفكير فى قهر الموت وتحوير الفناء الى الخلود عن طريق السحر واكتشاف طرق مختلفة لحفظ الجسد وعمل تقليد مطابق للرأس ، أو نسخة ثانية منها ، أو صورة أبدية يضعونها على الجثة وهى ما يسمى اليوم فى علم الاثار « الرأس الاحتياطية » وفقا للاعتقاد السائد حينذاك من ان الروح غير المستقرة تأوى اليها . كما كانوا يصبون أقنعة جنائزية من المصيص واخيرا اختاروا طريقة المومياء .

ولم يكن هذا الشوق الى البقاء بعد الموت قاصرا على قدماء المصريين بل عم جميع الحضارات القديمة التى نعرفها فقد حاولت دائما تخليد الرأس او الوجه لأنها كانت تعتبره أهم الأجزاء وأكثرها ارتباطا بالشخصية ووجدت تبعا لذلك اقنعة جنائزية من الذهب والشمع كما وجدت رؤوس شمعية كاملة مثبتة على الهياكل العظمية .

وترى المؤلفة أن أقنعة الفيوم وهى ذات بعدين لا يمكن ان تستخدم لأغراض السحر القديمة ولا تحل محل « الرؤية الخارجية » ، ومن ثم فان صور الفيوم اصبحت تعبر عن ادراك جديد للفن ناتج عن الأبعاد الروحية الجديدة التى جلبتها المسيحية .

ان انسان المدنيات القديمة الوثنية يختفى مع ظهور هذه الصور ليحل محله انسان سليل المدنيات الموحدة . اذ لا يمكن تفسير تغيير قناع الأموات الا باتصال ذلك بتغيير أعمق ـ بتغيير الادراك الدينى ـ وما يتبعه من تغير فى مفهوم الموت والطقوس الدينية

وليس من شك فى أن المجال لا يتسع لمتابعة بحث هذا المؤلف العلمى المستند دائما الى نصوص من الآداب الدينية فى ذلك الزمان .

وكم نود أن يحظى هذا الكتاب بعناية وزارة الثقافة والارشاد القومى فتترجمه الى العربية لاسيما وهو يبحث عن صفحة مهملة ـ للاسف الشديد ـ من تاريخنا مع انها صفحة بالغة الأهمية فى تاريخ الحضارة المصرية القديمة

على خالد

***



هذا الكتاب الجديد لسلامه موسى ، ليس مجموعة قصص ، كما كتب على الغلاف ، وانما هو مجموعة من المقالات القصصية الموجهة ، والصور الانطباعية ، والاعترافات ، واليوتوبيات القصيرة ، وأخيرا قلة قليلة من الأقاصيص المكتملة ، وغير المكتملة فنيا .

ففى الكتاب حوالى سبع مقالات موجهـــة فى قالب قصصى ، ولكنها ليست قصصا . وقد عرفت الآداب الأوروبية والعـــربية هذا الشكل الأدبى . وسلامه يتأثر الى حـــد كبير بمحاولات الكاتب الانجليزى « ولز » فى صياغة آرائه فى التاريخ والعلم وحرية المرأة وغيرها من الموضوعات فى مقالات لا تتسم بالجفاف الاكاديمى ولا الهرولة الصحفية ، بل فى أسـلوب أدبى هادىء بعيد عن الزخارف اللغوية المبهرجة ، يتضمن حادثة أو أكثر يرمى الكاتب من ورائها — فى المقام الأول — الى ايضاح رأيه . غير أن هذه الحادثة أو العبرة أو الأسطورة بأسلوبها الأدبى لا تتكامل فيما ندعوه الآن بالقصة أو الأقصوصة ، لأن مؤلفها يقف بها وبنا عند حدود الرأى السياسى أو الاجتماعى أو التـــربوى الذى استهدف ايداعه فى قلوبنا ووعينا ، دون عنـــاء فى البحث عن أصول وقواعد القصة القصيرة . هكذا نلتقى مع سلامه موسى فى « أعظم المخدرات » ، « لماذا تزوج » ، « الحيـــوان الذى كان انسانا » ، « ماتت ٣ مرات » ، « الى المعاش » .

فى مقال « الحيوان الذى كان انسانا » يجرى حوارا بينه وبين صديق له يعتنق الفكرة الوجودية عن الحرية . فقد نشأ هـــذا الصديق فى طفولته مع صديق آخر تساوت بينهما الظروف فى كل شىء ، ولذلك تشـــابها فى طفولتهما . ثم باعدت بينهما الأيام ، فاختار أولهما حياة النشاط الاجتماعى والذهنى ، أما الآخـــر فاستغل ثروته فى الاكباب على الطعام والشراب والنساء ، الى أن مات . « لهذا أنا وجودى . أنا مع سارتر . كل انسان مسئول عن مصيره . كل انسان يصنع نفسه ويصوغ شخصيته . هو حر . حر . حر » .

فيجيب هو « حسبك أن تعرف أن هـــذا المجتمع قد أتاح له الخمر الكثير ، والطعام الكثير وفرص السرقة من الفلاحـــين ، ولم يعلمه ، ولم يجبره على أن يكسب عيشه بعرق جبينه . أجل لم يعلمه الشرف » .

والمؤلف لم يقصد مناقشة فلســـفية مع الوجودية بالطبع . وانما هو يكتفى بكشف الطبيعة الحقيقية لمجتمعنا حيث تقـــوم الثروات الهائلة باغتيال البشر .. بطريقة أو بأخرى . أجـــل ، فاذا كان « الحيوان الذى كان انسانا » قتلته الثروة بالتخمة فان أم مصطفى ، قتلتها ثروات الآخرين بحرمانها — هى وابنهـــا وزوجة ابنها وحفيدها — من الفتات . ان أم مصطفى تروى لقطها جلجـــل كيف « ماتت ٣ مرات » . أولاها حين مات مصطفى ، والثانية حين ماتت فاطمة زوجته ، والثالثـــة حين مات راجى ابنهما ، وفى المرات الثلاث ، كان الطبيب ينصحها بهجرة هذه الغرفة القاتلة الى مكان يعـــرف الشمس . وفى كل مرة كانت تقول « أروح فين يا جلجل ؟ أروح فين ؟ أنا معـــايا قرش ؟ » يقول الكاتب « .. ولم يعد الجيران يســـمعون الا الهمســـات من القبر الذى كانت تعيش فيه أم مصطفى . ثم انقطع الهمس وماتت . وبقى القط جلجل . وكان يموء فى الليل أكثر ، كأنه كان يبكى . ثم مات جلجل . وانقرضت عائلة كانت تعيش فى بدروم فى مدينة القاهرة » .

وهناك مقالات أخرى فى معانى النجـــاح والحب والزواج والحياة الحقة ، وغيرها من الموضوعات التى صاغها سلامه موسى فى قالب المقال القصصى .

وتأتى بعدئذ الصور الانطباعية ، وهى أيضا ليست شـــكلا أدبيا جديدا . والانطباعة أو الخاطرة أو الصورة الأدبية ، يضمها جميعا اطار فنى واحد ، يتيح لكل من الأديب والقارىء أن يستلهم احساسا عميقا بالحياة فى لون حزين أو بهيج على السواء . فلو أننا قرانا : أحسن أم ، طلقت أخى ، غرفة الخادمة ، صـــوت الشيخ ، رؤيا ، موت عظيم ، لأحسسنا فى لحظات متقاربة بروعة الوفاء وبشاعة الخيانة وعظمة الانسان . وجميعهـــا أحاسيس تتناوب على كياننا الروحى بالشد والجذب ، وفى النهاية يتبلور فى وعينا احساس حاد بالقلق . القلق العظيم الذى نفيق به على معنى حياتنا وحقيقة وجودنا .

فى « صوت الشيخ » يقف المؤلف مبهوتا أمام صورة لشيخ مات فى السبعين من عمره عام ١٩٠٨ « .. وعدت أتأمل الصورة. وجاءت القهوة ، ولكننى بقيت مكانى أتأمل هذا التاريخ يشبه الاستكانة والتسليم .. كنت اقرأ آلام نفس مصرية هى واحدة من شعب حاول أن يرتفع من العبودية الى البشرية ، ولـــكن المستبدين والمستعمرين أبوا عليه ذلك » . ان الجديد حقا فى انطباعات سلامه موسى وخواطره وصوره الأدبية ، هو نفاذها الصارم الى أعماق وجداننا ، وانتشاله من الهموم الصغيرة الى الهموم الانسانية الكبرى ، من الحياة الحشرية الى مســـتوى التاريخ .

والكتاب يحتوى على أربع قصص هى : والدى العزيز ، لكن الله يرحمه ، اختلفوا على الجهاز ، افتحوا لها الباب . ولعل القصة الأخيرة هى أقرب الاربع الى النضج الفنى والاكتمال . وهى تروى حكاية حب بين عائشة ومحمود فى احدى القرى من ريف مصر . ولكن الخدمة العسكرية خطفت محمود فجـــأة من محبوبته . فراحت أخت شيخ الغفر تخطب عائشة من أبويها . وبعد طول تردد ، زفت الفتاة الى الشيخ على ، الرجل المريض المسن . ورغم المرض والكبر ، توطدت بينهما العلاقة مع الأيام ، فاحس كلاهما برابطة قوية تجمعهما . وفجأة عاد محمـــود من الجندية ، وهفت عائشة الى غرامها القديم ، ولكنها كتمت حنينها بين الضلوع . الا ان العاشق لم يستطع ، فتناقلت القـــرية نبأ حبهما ، حتى وصل الخبر الى أذن الشيخ على . فبادر الرجل العجوز المتعب ، بدعوة أخته وأقاربه والمأذون ، وأمام هؤلاء جميعا أعلن الطلاق قائلا : « افتحوا لها الباب . ربنا يعمل لها الخير. ربنا يبارك عليها » وكانت عائشة تسمع هذه الكلمات التى دارت فى رأسها كأنها كانت تكويها بالنار . فنهضت وقعدت . ثم تأملت هذا الرجل العجوز الذى يحتاج الى اللزقة كل ليلة ، وربما يموت اذا فارقته ، فخرجت اليه وهى تبكى وقد اغرورقت عيناها بالدموع وصاحت :

— هو أنا طلبت الطلاق ؟ هو أنا قلت انى أخرج ؟ أنا معاك هنا لحد ما أموت أنا أو تموت أنت !!

ورد الشيخ على ، يمين الطلاق .. ودموعه تنهمر » .

هذا العمل الأدبى ، ليس مقالا قصصيا ، ولا انطباعا أو خاطرة أو صورة أدبية ، وانما هو قصـــة قصيرة اكتملت لها كافة المقومات الفنية للاقصوصة . فالحادثة هنا لا تحمل رأيا اجتماعيا مباشرا ، ولا هى انطلاقة شعورية أو لاشعورية غير مقيدة بأبعاد فنية محددة .. وانما هى تكثيف مركز لشريحة اجتماعية ، تطور الحدث الداخلى من خلالها ، وبواسطة مجموعة من الشخصيات واللحظات النفسية الهادفة الى دلالة عميقـــة هى أن النفس البشرية من التعقيد وسرعة التغيير بحيث لا يقف أمام مفاجآتها غرام قديم . وربما وافقت القصاص أو لم توافقه مثلى على هذا الرأى . كما أنك قد تعجب بذلك البناء الفنى أو قد لا يعجبك مثلى أيضا . ولكنك فى كلا الحالين تجد نفسك مضطرا للاعتراف بأنك بازاء عمل فنى توفرت له الخطوط العامة للقصة القصيرة كما نعرفها الآن . وهكذا الأمر فى القصص الثلاث الأخرى . أما « العمارة ليست ملكه » و « قصة غرام » فقد انحرف تكوينهما — فى اللمسة الأخيرة — عن أن يصبح قصة قصيرة .

هناك بعد ذلك ، « يوتوبيتان » قصيرتان هما : قصة « السبعة الكبار » ، « هجرتنا الى القمر » . وليست هذه هى المرة الأولى

التى يرسم فيها سلامه موسى مدينة الأحلام القادمة . ففى عام ١٩٢٦ ألف كتابا بعنوان « أحلام الفلاسفة » ضمنه أشهر اليوتوبيات العالمية وتحليلها . وذيل الكتاب بيوتوبيا خاصة به ، تصور مصر فيها عام ٣١٠٥ ، ثم قرأنا له فى عدد فبراير من « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٦ يوتوبيا جديدة بعنوان « الدنيا بعد ثلاثين سنة » . والكتاب الذى بين أيدينا يضيف جديدا الى رؤيا سلامه موسى .

على أننى أحسب ما جاء فى هذا الكتاب تحت عنوان « ذكريات قلب » و « خريف + ربيع » من أروع ما قرأت فى أدب الاعترافات . والاعتراف هنا بمعناه الفنى لا بمعناه الحرفى . أى أن الفنان يبوح ببعض مكنونات نفسه من خلال الايماءات والايحاءات غير المباشرة ، فاذا شئنا أن نتعرف على المؤلف معرفة حقيقية ، ينبغى الا نترجم اعترافاته ترجمة سطحية مبتذلة ، بل يجب النفاذ الى ما وراء السطح ، حتى يمكن أن نستشف أعماق الكلمات فى رؤية صاحبها . ومن المفيد أن نسجل هنا أن اعترافات سلامه موسى - منذ كتب تربيته عام ١٩٤٧ - ظلت من أعظم ما كتب فى هذا اللون من الأدب فى اللغة العربية ، لما تميز به من الشجاعة المذهلة والجرأة اللانهائية لا فى سرد الحوادث ، وانما فى تحليلها .

وهنا بالتحديد ، نكتشف أهمية كتاب « افتحوا لها الأبواب » فالقضايا الفكرية السائدة على صفحاته هى : قضية العلم وصلته بالمجتمع ، كما نرى فى «قصة غرام» ، «موت عظيم» ، «هل أنا قتلته » ، « قصة السبعة الكبار » ، « هجرتنا الى القمر » . وهو ينطلق فى فهمه للعلاقة بين العلم والمجتمع على أساس أن النظريات العلمية والاكتشافات والاختراعات ، تعبر جميعها عن حاجة اجتماعية ملحة ، وليست وليدة العبقرية الفردية للذهن البشرى فحسب . ان هذه العبقرية عنصر خطير فى الاكتشاف العلمى ، ولكنها - هى نفسها - ابنة مجموعة متشابكة من الظروف الذاتية والموضوعية . والمفكرون عادة يقفون من العلم أحد موقفين : اما الايمان بقدرته الخلاقة على تمزيق حجب الظلام التى تسيطر على الطبيعة والمجتمع ، وبالتالى يصبح العلم أداة رائعة فى تقدم الانسان ، واما الشك فى امكانيات العلم فى أن يقوم بأداء هذه الوظيفة الخطيرة . وقلما نجد موقفا وسطا بين هذين الاتجاهين . واذا وجد هذا الموقف الوسط ، فهو - بلا تردد - موقف مضلل ، يتستر خلف أقنعة براقة «جمع فاوعى» ليخفى حقيقة معاداته للعلم والتقدم . وقد تخير سلامه موسى فى جميع رؤاه العلمية ، أن يقف الى جانب الفريق الاول الذى يقول بأنه فى استطاعة العلم أن يسعد البشر .

والقضية الثانية فى الكتاب هى التخلف الحضارى وانعكاساته على حياتنا الاجتماعية ، كما نرى فى « أعظم المخدرات » ، « طلقت أختى » ، « ماتت ٣ مرات » ، « العمارة ليست ملكه » ، « الى المعاش » .. انه فى كل هذه الاعمال يعكس تخلفنا الحضارى على عواطفنا وعقولنا وعلاقاتنا الانسانية ، فنبصر معه كيف أن النظام الاجتماعى القائم على المباراة الاقتصادية ، هو الجذر البعيد لأغلب مشكلات التخلف الحضارى فى بلادنا . نبصر مأساة هذا التخلف من زوايا مختلفة ، ومن وجهات نظر متعددة ، نراها فى النجاح المطرد الذى يحرزه عاطف ، والفشل الذريع الذى يصيب حسن أفندى ، نراه فى الحياة الطويلة المرة التى تعيشها - أو تموتها - أم مصطفى ، التى لا تجد خمسة عشر قرشا أجرة القبر الذى تسكنه فى بدروم . والحياة التى تقصفها السكتة القلبية حين فاجأت الشيخ محمد لمجرد أن طارت منه احدى العمارات الست ! وهكذا ينعكس التخلف الحضارى على حياتنا فى الجهل والفقر والضياع النفسى ، والانحدار الخلقى ، وغير ذلك مما نعيشه ونعانيه مع كل حرف عاشه سلامه موسى فى غمرة احساسه الملتهب بضراوة التخلف والقهر .

الكلمة الاخيرة فى هذا الكتاب ، يمكن ايجازها فى عدة ملاحظات :

١ - فور انتهائى من قراءته ، امتلأت بشحنة وجدانية جارفة تتسم بالحزن . ان أغلب الشخصيات يموتون أو يقهرون ، وأكثر الحوادث تستظل بالكآبة والأسف . وسلامه موسى - عند الذين يعرفونه - فيلسوف التفاؤل . ولذلك يغرى الكتاب بالتوقف عند هذه المفارقة ، ومحاولة تعمقها ودراستها .

٢ - لم أر فى الكتاب مجموعة من المقالات أو القصص ، بقدر ما عثرت على مجموعة هامة من الوثائق ! أجل ، اننى أضم صفحات هذا الكتاب الى صفحات « تربية سلامه موسى » و « هؤلاء علمونى » ، فهى أقرب الى ذكريات المفكر الخاصة ، منها الى المقالات والقصص العادية . وبهذه المناسبة أتوق الى نشر يوميات سلامة موسى ، فهى أيضا من الوثائق الهامة فى هذا الصدد .

٣ - أعرف أن هناك مجموعات أخرى على هذا النمط من أعمال سلامه موسى ، وأود لو أنها - فى الطبعات القادمة - لاتخلو من تاريخ كتابتها أو نشرها . فلمثل هذا التاريخ أهمية بالغة عند النقاد والباحثين . وحبذا لو قدم لكل مجموعة من هذه المجموعات ناقد متخصص .

٤ - والذى يلفت النظر حقا ، هو أسلوب الكتاب . فالفكرة الشائعة عن سلامه موسى ، أنه مفكر وسيلته الصحافة . وهذا صحيح على وجه ما ، وليس صحيحا على وجه آخر . هو صحيح باعتبار أن سلامه موسى لم يستهدف فى تراثه الفكرى خاصة المثقفين ، وانما كان يوجه الحديث الى الكثرة القارئة . ومن هنا لجأ الى الصحافة . فاستلزم ذلك منه ، أن يحيد عن القوالب الأكاديمية والأطر التقليدية فى التعبير . ولكنه غير صحيح - على الاطلاق - أنه لتحقيق هذا الهدف ، آثر أسلوبا صحفيا - كما نعرفه اليوم - فى كتاباته . فأسلوب سلامه يعتمد على جلاء العبارة واقتصارها على المعنى المقصود ، بالاضافة الى طلاوتها وعذوبتها ، مما يتميز به الأدب ، لا الصحافة . وكتاب « افتحوا لها الباب » يتيح الفرصة كاملة لمن تستهويه دراسة هذه الظاهرة ، كما أنه يساعد على تصحيح هذه الفكرة الشائعة .

٥ - هذا الكتاب ، أيضا ، حقل طيب غزير الخصوبة لأدبائنا ونقادنا .. فكثير من أفكاره التى صاغها سلامه فى قالب الانطباعة أو الخاطرة أو الاعتراف أو اليوتوبيا ، يمكن صياغته مرة أخرى فى قوالب فنية جديدة ، مضافا اليها ما استحدثه واقعنا من رؤى جديدة لكتابنا . فهم ، اذن ، أمام «خامة صالحة» فقط .

غالى شكرى